

Paul Kluckhohn

Die
deutsche
Romantik



Welhagen & Klasing
— Bielefeld, Leipzig —

T. C. Appelt

April 1929

1123 Monroe Ave.

River Forest,

Ill.

(p 95)

CONCORDIA UNIVERSITY



3 4211 00166 7313

WITHDRAWN

Die deutsche Romantik

von

Paul Kluckhohn



Bielefeld und Leipzig. 1924
Verlag von Velhagen & Klasing

34874

G

Der Gesellschaft für Geisteswissenschaften

zu Osnabrück

insbesondere

Frau Agnes Schoeller

und

Dr. Bernard Wieman

Vorwort

Die folgenden Ausführungen sind aus 7 Vorträgen erwachsen, die in der Osnabrücker Gesellschaft für Geisteswissenschaften im Winter 1922/23 gehalten worden sind. Bei der späteren Niederschrift haben sie manche Ergänzungen erfahren. Ihre ursprüngliche Bestimmung aber sollte gewahrt bleiben, für weitere Kreise geistesgeschichtlich Interessierter eine gedrängte zusammenfassende Darstellung der romantischen Bewegung und zugleich Charakteristiken ihrer führenden Persönlichkeiten zu geben und darauf hinzuweisen, daß diese weitgreifende Kultur- und Seelenbewegung gerade auch unserer Zeit noch sehr Wesentliches zu sagen hat. Erörterungen spezieller wissenschaftlicher Probleme, Einführungen in die Einzelaufgaben und Schwierigkeiten der Forschung würden über den Rahmen dieses Buches hinausgehen. Die reiche Fachliteratur ist dankbar benutzt worden, wenn sie auch nur an wenigen Stellen erwähnt werden konnte und von ihrer Aufzählung im ganzen abgesehen werden mußte. Der Fachmann wird auch ohne besonderen Hinweis bemerken, wo die Darstellung von den bisher üblichen Auffassungen abweicht.

Münster i. W., im März 1924.

P. K.

Inhalt

	Seite
I. Das deutsche Geistesleben am Ausgang des 18. Jahrhunderts	1
Einleitung: Verschiedene Begriffe des Wortes Romantik. — Die Aufklärung S. 3. Empfindsamkeit und Pietismus S. 9. Stürmer und Dränger S. 11. Jean Paul S. 12. Tieck's William Lovell S. 14. Herder S. 15. Kant S. 18. Schiller S. 20. Fichte S. 21. Goethe S. 23. Hölderlin S. 29.	
II. Die Bedeutung der Kunst	31
Friedrich Schlegel S. 31 (Caroline S. 33). Wackenroder S. 51. Friedrich Schlegels Stellung zur bildenden Kunst S. 56. August Wilhelm Schlegel S. 59.	
III. Religion und Natur	66
Schleiermacher S. 66. Novalis S. 74. Naturphilosophie (Schelling, Steffens) S. 90. F. Schlegels Religionsauffassung S. 94. Franz von Baader S. 96.	
IV. Neubelebung deutscher Vergangenheit	100
Verhältnis der Romantiker zum Mittelalter S. 100. Ludwig Tieck S. 102. Clemens Brentano S. 109. Bettina S. 114. Achim von Arnim S. 116. Des Knaben Wunderhorn S. 119. Joseph von Görres S. 122. Jakob und Wilhelm Grimm S. 126. Uhland, Savigny u. a. S. 129. Universale Bestrebungen S. 130. Fr. Schlegels Geschichtsauffassung S. 131.	
V. Liebe, Ehe, Staat	136
Ethische Tendenzen der Romantiker S. 136. Die Bedeutung der Freundschaft S. 139, der Liebe S. 140. Liebe und Ehe im 18. Jahrhundert S. 141. Liebesauffassung der Romantiker S. 144. —	

Bedeutung der Gemeinschaft für die Romantiker S. 153. Grundlagen der romantischen Staatsauffassung S. 154. Staatsauffassung des 18. Jahrhunderts S. 156. Schleiermacher S. 159, 171. Novalis S. 160. A. H. Müller S. 164. A. W. und Fr. Schlegel S. 167. Görres S. 170. Arnim S. 171. Politische Auswirkungen S. 173. — Heinrich von Kleist S. 177.

VI. Romantische Dichtung I: Lyrik und Erzählung . 184

Lyrik A. W. Schlegels S. 186, Tiecks S. 187, Fr. Schlegels S. 190, Arnims S. 191, Brentanos S. 192, Hölderlins S. 196, Novalis' S. 197. — Der Roman, besonders „Heinrich von Ofterdingen“ S. 201. Märchen von Novalis S. 208, Tieck S. 209, Brentano S. 211. Erzählungen und Novellen, besonders Arnims S. 215. — E. T. A. Hoffmann S. 219. — Fortwirkung der romantischen Erzählung und Lyrik S. 227, 196, 218. — Joseph von Eichendorff S. 228.

VII. Romantische Dichtung II: Drama — Romantische Malerei und Musik 239

Theorie des Dramas S. 240. Dramen der Brüder Schlegel S. 241, Tiecks S. 242, Brentanos S. 244, Arnims S. 245. Zacharias Werner S. 246. Romantische Komödien S. 248. Das Drama Heinrich von Kleists S. 253. —

Architektur und Plastik S. 260. Theorie der Malerei S. 261, 266. Die Nazarener S. 262. Philipp Otto Runge S. 265. Caspar David Friedrich S. 271. Andere Landschaftsmaler S. 275. Richter und Schwind S. 277. —

Romantische Musik S. 281. — Schluß S. 285.

Verzeichnis der Abbildungen

	zw. Seite
1. Caroline Schlegel-Schelling, geb. Michaelis . . .	32/33
2. Friedrich Schlegel, Jugendbildnis (Zeichnung von Caroline Rehberg, Staatl. Bildnissammlung, Berlin)	48/49
3. Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis . . .	80/81
4. Clemens Brentano (Stich von Ludwig Grimm, 1837)	108/109
5. Bettina Brentano (Münchener Miniatur, 1809) . .	112/113
6. Achim von Arnim (Stich von H. Meyer nach dem Gemälde von Ströhlting)	120/121
7. Maria und Elisabeth. Gemälde von Eduard Steinle. (Berlin, Nationalgalerie.) Vgl. S. 265.	256/257
8. Wir Drei. Der Künstler mit seiner Braut und seinem Bruder. Gemälde von Philipp Otto Runge. (Hamburg, Kunsthalle.) Vgl. S. 268.	260/261
9. Der Abend. Kupferstich aus dem Zyklus „Die Tageszeiten“ von Philipp Otto Runge. (Hamburg, Kunsthalle.) Vgl. S. 269 f.	264/265
10. Der Morgen. Entwurf in Öl von Philipp Otto Runge. (Hamburg, Kunsthalle.) Vgl. S. 269 f.	268/269
11. Landschaft mit Regenbogen oder Rügen. Gemälde von Caspar David Friedrich. (Weimar, Museum.) Vgl. S. 273	272/273
12. Seestück oder Mönch am Meer. Gemälde von Caspar David Friedrich. (Berlin, Nationalgalerie.) Vgl. S. 273	276/277
13. Sturzacker. Gemälde von Caspar David Friedrich. (Hamburg, Kunsthalle.) Vgl. S. 273	280/281
14. Heidelberg und die Rheinebene, vom oberen Wolfsbrunnenweg gesehen. Gemälde von Karl Rottmann, 1815. (Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg.) Vgl. S. 276	284/285



I. Das deutsche Geistesleben am Ausgang des 18. Jahrhunderts

Das starke Interesse der Gegenwart für die Romantik, das sich sowohl in der wissenschaftlichen Forschung wie in der Tagesliteratur verschiedenster Art zeigt, ist keineswegs einheitlich zu bewerten. Nur zum Teil ist es Ausdruck wirklichen Verständnisses oder zustimmender Zuneigung; zum Teil auch das Gegenteil: Romantik wird zum Kennwort für das, was man als unzeitmäßig bekämpft. Und immer wieder zeigt es sich, daß es sehr verschiedenartige Begriffe sind, die man mit diesem Worte verbindet. Sehen wir ab von den empfindsamen schwärmerischen Vorstellungen der Ruinen-, Rhein- und Mondscheinromantik u. dgl. mehr, die es auch im 18. Jahrhundert schon gab, wenn auch weniger lebendig und wirkungsvoll, so hat das Wort Romantik noch mehrere weitere und eine engere Bedeutung. In weiterer Bedeutung bezeichnet man als „romantisch“ im Gegensatz zu „klassisch“ einen bestimmten Kunststil, den man dem heute viel angerufenen gotischen oder auch nordischen, germanischen Stil oder auch dem dionysischen im Gegensatz zum apollinischen verwandt empfindet — decken tun sich diese verschiedenen Begriffe denn doch nicht —, zugleich auch eine Art des Lebensgefühls und der Weltanschauung, die sowohl der des klassisch orientierten Menschen wie der des bloß realen Menschen entgegengesetzt ist. Wobei man eine zeitlich bestimmte historisch festzulegende Bewegung der Romantik im Auge haben mag oder auch ganz allgemein „das Romantische an sich“,

ein geistiges Phänomen, das in ganz verschiedenen Zeiten und Völkern in Erscheinung getreten sein mag. Dies Romantische an sich als eine Stellung zur Welt, die die Wirklichkeit bejahe, aber hinter ihr zugleich die tieferen Zusammenhänge, das Unendliche gewahre, wird auch als christliche Welteinstellung, im besonderen als katholisch, angesehen; und von da aus ist das Wort Romantik geradezu zum Schlagwort einer katholischen Kulturpropaganda gemacht worden — mit Unrecht, wie gleich vorweg bemerkt sei, da der deutschen Romantik der evangelische Theologe Schleiermacher nicht weniger angehört als katholische Führer wie Friedrich Schlegel und Görres. — Anders wieder wird Romantik in der stammesgeschichtlich orientierten Darstellung der deutschen Literaturgeschichte von Madler gefaßt, als die große geistige Bewegung des deutschen Nordostens, des Kolonistenlandes, im Gegensatz zu der älteren Kultur des Südwestens, in der die klassischen Elemente stärker gewesen seien. Auch das eine Einseitigkeit — Brentano und Görres waren Rheinländer! —, die freilich fruchtbarer Hinweis nicht ermangelt. Ist für die letzte Auffassung die Romantik nur die Krönung einer jahrhundertelangen Bewegung wesentlich antirationalistischer mystischer Art oder auch diese Bewegung selbst in ihrer ganzen Ausdehnung, so wird als romantisch im engeren oder eigentlichen Sinne nur eine zeitlich fest bestimmte Richtung oder Strömung des deutschen Geisteslebens bezeichnet, die auch geradezu die romantische Schule genannt und auf die starke Wirkung einiger weniger Persönlichkeiten zurückgeführt wird.

Nur diese letztere Romantik soll uns hier beschäftigen. Freilich wird sich dabei ergeben, daß diese bestimmte Bewegung des deutschen Geisteslebens um die Wende des 18. Jahrhunderts denn doch mehr ist als das Werk einzelner Persönlichkeiten — deren Bedeutung trotzdem noch groß genug bleibt —, sich vielmehr auf den ver-

schiedensten Gebieten des Denkens und Schaffens betätigt, durchaus nicht nur eine ästhetische Bewegung, und sehr verschiedenartige Persönlichkeiten in ihre Kreise zieht. In der Auseinandersetzung mit dieser Bewegung liegt ein Hauptproblem des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts, wie die Romantik selbst sich mit den geistigen Strömungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts auseinanderzusetzen hatte. Im besonderen einerseits mit den Idealen der klassischen Dichter, andererseits mit der sogenannten Aufklärung. Und gerade aus dem Gegensatz zu diesen Bewegungen läßt das Werden und Wesen der Romantik sich am leichtesten begreifen.

Die Aufklärung ist die entscheidende europäische Geistesbewegung der letzten Jahrhunderte. Sie ist keine deutsche Bewegung allein, hat vielmehr in anderen Ländern Europas ihre Hauptwurzeln und ist denn auch in Frankreich und in England viel unumschränkter als in Deutschland zur Herrschaft gekommen. Gerade in der Überwindung der Aufklärung liegt ein wesentliches Verdienst des deutschen Geisteslebens um 1800, der idealistischen Philosophie und der Romantik. Freilich gilt diese Überwindung nur für die geistig führenden Kreise des deutschen Volkes, und die Gegenbewegung im 19. Jahrhundert war stark.

„Was ist Aufklärung?“, so lautet der Titel einer kleinen Schrift von Immanuel Kant, der zugleich Voller und Überwinder der Aufklärung war. Die Schrift beginnt: „Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der Entschließung und des Mutes liegt, sich seiner ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Habe Mut, dich deines eigenen Ver-

standes zu bedienen! ist also der Wahlspruch der Aufklärung.“ So allgemein gefaßt erscheint die Aufklärung als Fortsetzung jener großen Bewegung, die vom Mittelalter zur Neuzeit herüberführt, der die italienische Renaissance und die deutsche Reformation angehören und die den Individualismus der Neuzeit einleitet, indem sie den Menschen auf sich selbst stellt. Weiterhin haben die großen Entdeckungen der Naturwissenschaften im 16. und 17. Jahrhundert das Weltbild des Mittelalters umgestürzt; und die neue Philosophie des Franzosen René Descartes mit ihrem Kernsatz „cogito ergo sum“ (ich denke, also bin ich) hat das Denken des Menschen zu seiner entscheidenden Tätigkeit und zur Begründung seines Handelns gemacht und damit den den Franzosen so gemäßen Rationalismus philosophisch begründet. Es wurde dadurch ein starker Schnitt gemacht, ein Dualismus geschaffen, der schärfer noch war als der der christlichen Lehre des Mittelalters, indem die Seele nur als denkende Substanz gefaßt und das Reich des Denkens getrennt wurde von dem Körperlichen, dem Tierreich, das bloß mechanisch bewegt gedacht war, und alles, was dem Denken nicht zugänglich war, alle Gefühlsbewegungen und Sinnesempfindungen, alles Unterbewußte der menschlichen Seele aus dem Weltbild der Rationalisten ausschied oder der so gering geachteten Tierwelt zugeteilt wurde; so auch alle menschlichen Liebesregungen, welche nicht als rein geistige Akte angesehen werden konnten. Auf diesen Dualismus wird noch zurückzukommen sein.

Der Einfluß der Philosophie des Descartes war ein außerordentlich großer und griff von dem engeren Gebiet der Philosophie auf alle Seiten des geistigen Lebens über; besonders in Frankreich; aber auch in England, wo sie sich mit der englischen Geisteshaltung des Empirismus verband, sich ausschließlich auf die praktische Erfahrung, die eigenen Sinne zu verlassen. Der Bürgerstand, der in England schon früher als in anderen

Ländern zu großem Reichtum und Einfluß emporgestiegen war, und sein praktischer Geschäftssinn, der alle Dinge und Fragen vom Nützlichkeitsstandpunkt aus ansah, wurden der eigentliche Nährboden der Aufklärungskultur, die von England aus ihren Eroberungszug nach Frankreich und nach Deutschland antrat. Englische Meinungen und englische Literatur wurden im 18. Jahrhundert tonangebend. Aus England stammt das oft zitierte Wort „Das eigentliche Studium des Menschen ist der Mensch,“ aus England der unbedingte Glaube an die sinnlichen Wahrnehmungen, die der Verstand dann nur richtig einzuordnen habe, als einzige Quelle der Erkenntnis. Dieser Empirismus oder Sensualismus wurde in Frankreich zu einer ganz materialistischen Philosophie ausgebaut durch Helvetius, La Mettrie und andere. Lektterer lehrte, der Mensch sei eine Maschine, und nannte sich bezeichnenderweise einen Schüler des Descartes, was freilich nicht in dessen Sinn sein mochte. Das Reich des nur mechanisch bewegten Körperlichen war sehr groß geworden. Solche Lehren bereiteten der Revolution von 1789 den Boden. Die Religion war entthront. Man glaubte sie als „Pfaffentrug“ entlarvt zu haben oder ließ bestenfalls wie der Skeptiker Voltaire nur noch die Vorstellung eines Gottes gelten, der die Welt wie ein Uhrwerk aufgezogen, aber dann ihrem Schicksal überlassen habe, ein unwirksames Begriffswesen (sogenannter Deismus). Der allgemeine Menschenverstand oder die Göttin der Vernunft sollten fortan die Welt regieren. Daher das Ansehen der Philosophen, die doch so wenig zu geben hatten. Die Sittenlehre, die sie vertraten, war der Eudämonismus, die Lehre vom Glückstreben, nach der das Ziel menschlichen Handelns nur das eigene Wohlfühlen des einzelnen oder bestenfalls „die größtmögliche Summe von Glück für die größtmögliche Anzahl von Menschen“ sein soll. Hierbei bleibt freilich die Frage offen, worin denn das Glück bestehe; sie wurde

meistens in sehr äußerlichem materiell-sinnlichem Sinne beantwortet. Tugend, von der die Menschen des 18. Jahrhunderts so gerne sprachen, war ein ganz äußerlicher Begriff geworden, ein Handeln nach Regeln, die der Verstand vorschreibt, kein ursprünglich instinktives Empfinden. Aufgabe der Erziehung, die in den Theorien des 18. Jahrhunderts eine so große Rolle spielte, war es nur, den Menschen zur richtigen Handhabung seines Verstandes anzuleiten. Die junge Menschenseele war nach Auffassung solcher Erzieher ein unbeschriebenes Blatt, und auf ihn nur kam es an, welche Züge darauf eingezeichnet werden sollten. So wurde denn auch alles ursprüngliche, instinktive Empfinden des Menschen als Folge verkehrter Erziehung angesehen. Von hier aus war es leicht, die Scham zu bekämpfen oder das religiöse Gefühl. Für die Kunst war in diesem Weltbilde im Grunde kein Platz. Sie sollte nicht Selbstzweck, Erlebnisausdruck sein, sondern hatte vor dem praktischen Verstand ihre Existenz erst zu rechtfertigen. Man fragte nach ihrem Zweck und fand die Antwort: Belehrung und Unterhaltung. So wurde das Lehrgedicht besonders geschätzt, ein Roman als Verfechtung einer bestimmten Lehre gewertet, und die lehrhaften Partien der „Nouvelle Heloise“ von Rousseau z. B. fanden weit mehr Anerkennung als die noch heute stark wirkende Darstellung der Liebesleidenschaft. Oder ein Kunstwerk, Gedicht, Oper oder Gemälde, diente lediglich der gesellschaftlichen Unterhaltung, ja dem Sinnentzettel und frivolen Geständel. Aber die durchaus gesellschaftliche Kultur des absterbenden Frankreich verstand es, ihrem leichten Spiel eine bezaubernde Grazie zu geben, der andere Völker sich in Bewunderung nur allzu willig hingaben. Es schien nichts mehr ernst genommen zu werden, und doch war es den besten Vertretern der Aufklärung durchaus ernst mit ihrem Ideal der Herrschaft des Verstandes und der Befreiung der Menschheit von Vorurteilen und

Zwang. Soziale Reformen mancherlei Art, Reformen der Rechtspflege, Abschaffung der Folter u. a., wurden gefordert und angebahnt. Weite des Blicks und ein stolzes Gefühl für die Würde des auf sich gestellten Menschen verleiht Schriftstellern wie Diderot ihre Wirkung und ihren Schwung; oder dem Deutschen Lessing.

In Deutschland kamen die Ideen der Aufklärung später zur Herrschaft als in Frankreich und England und nicht so unumschränkt. Das Bürgertum spielte hier eine viel geringere Rolle, eingezwängt in enge politische und wirtschaftliche Verhältnisse. Und die religiösen Vorstellungen hatten im Leben der einzelnen Menschen im allgemeinen eine größere Bedeutung behalten. Auch in einem Philosophen wie Leibniz, der am Anfang der Aufklärungsphilosophie in Deutschland steht und rationalistisches Philosophieren mit religiösen Überzeugungen, eine mechanische Naturerklärung mit Gottesglauben zu verbinden sucht. Wenn er lehrt: „Weisheit ist nichts anderes als die Wissenschaft der Glückseligkeit, so uns nämlich zur Glückseligkeit zu gelangen lehrt,“ so soll damit nicht einer materialistischen Ethik das Wort geredet werden. Vielmehr setzt er auseinander, Glückseligkeit sei die Lust der Seele an ihrer eigenen Vollkommenheit. Dieser Gedanke hat sehr stark weiter gewirkt und ist die Grundlage für viele Bestrebungen des 18. Jahrhunderts geworden. Streben nach Vollkommenheit oder Selbstvervollkommnung wird ein Schlagwort, das vielen Zielrichtung gibt. Praktische Auswirkung der Tendenzen der Aufklärung war den deutschen Popularphilosophen des 18. Jahrhunderts, an deren Spitze Wolff, „der Schulmeister der Deutschen“, steht, wichtiger als die erkenntnistheoretische Fundierung, die zuerst von Kant angezweifelt und umgestürzt wurde. Es zeigt sich viel Flachheit in den sogenannten Philosophen vor ihm, Gemeinplätze, die sich immer wiederholen. Viel Flachheit auch in den rationalen Theologen, die Christentum

und Aufklärung zu verbinden strebten, ihre Gemeinde als „Berechnungsfähige Verehrer Gottes“ ansprachen und von der Kanzel landwirtschaftliche Ratschläge gaben. Viel Flachheit und Unsicherheit im Sittlichen auch in einem Manne wie Gellert, den Goethe doch das Gewissen Deutschlands nannte; sein Roman „Leben der schwedischen Gräfin von G . . .“ zeigt das erschreckend deutlich. Und zeigt zugleich, was diese Zeit unter Dichtung verstand: ein Mittel zur Belehrung, eine Technik, die durchaus lernbar sei und ursprüngliche Begabung nicht erfordere. Es galt nur nach Mustern und Regeln sich zu bilden. Daher die außerordentlich große Bedeutung der Kritiker, die im Besitze der festen Maßstäbe waren, die die großen Muster, in erster Linie die Franzosen, ihnen gaben. Daher die Bedeutung Gottscheds.

Der gelesenste deutsche Dichter des 18. Jahrhunderts, der auch als Denker und sittlicher Lehrmeister geehrt und gefeiert wurde, war Wieland. Eine typische Gestalt für die deutsche Kultur jener Zeit. Von graziöser Eleganz, französischer Schulung und lebhafter Sinnesempfindlichkeit, ein frivoler Spötter, der die schwärmerisch veranlagten Helden seiner Geschichten scheitern läßt und auslacht, und doch im Grund ein pedantischer Philister; pedantisch gerade in dem Streben, keine festen moralischen Anschauungen zu haben; ein braver behäbiger Familienvater, der sich als lüsterner Faun gebärdet. Das taten die Dichter damals gern, betonten aber ausdrücklich, daß man von ihrem Dichten ja nicht auf ihr Leben schließen dürfe. Leben und Dichten hatten wenig miteinander zu tun.

Doch neben einem Dichter wie Wieland oder dem gemeingefährlich flachen Rozebue, nach welchem tugendhaft und glücklich sein ein und dasselbe sind und der rationalistisch Tugendhafte am Schluß immer auch durch äußeres Glück belohnt wird und alle Schlechtigkeit nur auf Irrtum beruht, steht als Vertreter der Aufklärung

in Deutschland, als ihr edelster Vertreter, Lessing, dem es gar nicht auf Glück ankam, sondern auf das Suchen nach Wahrheit, der als erster in Deutschland mit unererschrockenem Gerechtigkeitsinn soziale Probleme im Drama behandelte und stets ein Kämpfer für Wahrheit und Freiheit war. In seinem Nathan, dem ehrwürdigen Verfechter der Toleranzidee, und in Schillers Marquis Posa, dem von tiefem und echtem Pathos erfüllten Vorkämpfer für Freiheit und Menschenwürde, hat die deutsche Aufklärung die edelste Verkörperung ihrer Ideale gefunden. Es sind freilich Gestalten einsamer Höhe, nach denen man die Bewegung im ganzen nicht beurteilen darf.

Gegen die einseitige Geisteshaltung und Lebenseinstellung der Männer der Aufklärung, gegen die ausschließliche Vorherrschaft von Verstand und Reflexion erhoben sich mancherlei Gegenbewegungen. Das 18. Jahrhundert war ja zugleich das Zeitalter der Empfindsamkeit. Die Erscheinung des empfindsamen Romans ist nicht aus der Modewirkung einzelner bedeutender Werke (Rousseaus „La nouvelle Héloïse“, Goethes „Die Leiden des jungen Werther“) allein zu erklären, nur aus einer seelischen Wandlung, die selbst nicht weiter ableitbar ist, die sich allmählich vorbereitet, um dann zu Beginn der zweiten Hälfte des Jahrhunderts viele Menschen zu ergreifen. Diese Seelenbewegung konnte in Deutschland besondere Stärke erlangen, weil sie hier an dem lebendigen religiösen Leben einen fruchtbaren Nährboden fand. Mystische Strömungen waren im 17. und 18. Jahrhundert in lebendiger Bewegung. Ihnen gehört unter anderem die „Deutsche Philosophie“ des Görtitzer Schusters und Theosophen Jakob Böhme an, die auf persönlicher Intuition beruhend, die Natur als Symbol der Gottheit ansah und ethische Kräfte als die Grundkräfte des Lebens. Sie reichte in der Folgezeit weiter, wenn auch zum Teil unter der Oberfläche des geistigen Lebens. Deutlicher in Erscheinung trat die Bewegung des Pie-

tismus, die als Reaktion gegen eine dogmatische Erstarrung und Veräußerlichung des protestantischen Kirchenlebens die Menschen auf das persönliche religiöse Erleben, auf das Gefühl, das Herz verwies und zugleich zu praktischer Betätigung dieses Gefühls im Dienste der Gemeinschaften anleiten wollte. Das eigene Seelenleben rückte nun in den Mittelpunkt des Interesses. Die politischen und wirtschaftlichen Zustände erleichterten diese Beschäftigung des Menschen mit sich selbst, insofern sie nur einen Teil seiner Kräfte in Anspruch nahmen. Man war äußerlich im Kleinen und Engen gesättigt. Ein Akt innerer Wandlung, der „Durchbruch“, das persönliche Gotteserlebnis des einzelnen gewann nun entscheidende Bedeutung. Von diesen „Stillen im Lande“, wie die Pietisten genannt wurden, ging tiefe Wirkung aus. Die sozialen Gegensätze von Adel und Bürgertum wurden hier überbrückt; die Frauen begannen eine selbständigere Rolle zu spielen. Ein lange lebendiger Seitenzweig des Pietismus war die Herrnhuter Brüdergemeinde des Grafen Zinzendorf. Noch Novalis und Schleiermacher sind ohne die Herrnhuter Atmosphäre, in der sie heranwuchsen, nicht zu denken. Das große Epos, das in der Mitte des Jahrhunderts hervortrat und eine neue Epoche deutscher Dichtung einleitete, Klopstocks „Messias“, ist mit Recht als pietistisches Epos bezeichnet worden. Hier fließt eine Hauptquelle der deutschen Empfindsamkeit, die nun vom religiösen Erleben fort in das Erleben der Liebe von Mann und Weib geleitet wurde. Das geschah schon in Oden Klopstocks und in Gedichten seiner Schüler, der Göttinger Hainbunduichter; ausschließlich noch in dem empfindsamen Roman. Goethes „Werther“ ist nicht das erste Werk dieser Gattung, aber das stärksten wirkende. Von seiner Darstellung der Liebe konnten zwei verschiedene Richtungen lernen, die tränenselige, allzu weiche empfindsame Richtung der Romane Millers („Siegwart, eine Klostergeschichte“) u. a., und die Leiden-

schaftsdarstellung der sogenannten Stürmer und Dränger, die in erster Linie das Drama pflegten. Goethe hatte auch diese Bewegung eingeleitet, sein „Götz von Berlichingen“ war das Vorbild der Dramen von Klingler, Lenz, Wagner u. a.; und neben Goethe Shakespeare, auf den Lessing und besonders Herder die junge Generation hinviesen. Man vertrat die Rechte des Gefühls und ursprünglicher Empfindung, insbesondere der Sinnenleidenschaft, gegenüber den Ansprüchen von Verstand und Gesetz, die man heftig bekämpfte, und erhob mancherlei soziale und sexualethische Reformforderungen; aber die Leidenschaft, die man verherrlichte, war oft frampfhast gesteigert und überhitzt und das so betonte Selbstbewußtsein der „Genies“ jähnen Schwankungen ausgesetzt. Die ganze Richtung war zu sehr nur Opposition, der eigenen Ziele sich zu wenig klar bewußt und darum zu sehr noch durchsetzt von den Elementen des Rationalismus, den man bekämpfte. Der auch in Deutschland maßlos verehrte Rousseau, der das Gefühl und den ursprünglichen Naturzustand der Menschheit verherrlichte, zeigt dieses Richtloskommenkönnen von rationalistischer Einstellung dem tiefer Hinsehenden nur allzu deutlich. So war denn auch der deutsche Sturm und Drang nur eine literarisch-revolutionäre Jugendbewegung, die seine Vertreter älter werdend hinter sich lassen mußten: Goethe und Schiller fanden auf verschiedenen Wegen zum klassischen Stil, Lenz scheiterte als Mensch wie als Dichter. Eine Überwindung der Aufklärung war von hier aus nicht zu erreichen. Die Stürmer und Dränger waren philosophisch durchaus Empiristen oder Sensualisten, ethisch Eudämonisten mit etwas Einschlag Leibnizscher Harmonielehre. Der bloße Hinweis auf das Gefühl vermochte die Aufklärung nicht zu erschüttern, solange ihre erkenntnistheoretischen Stützen unverfehrt standen. Darum war auch der Gefühlsphilosophie Friedrich Heinrich Jacobis kein nachhaltiger Erfolg beschieden,

wie auch nicht der englischen Lehre vom moralischen Instinkt, die gleichfalls eine Gegenbewegung gegen rationalistische Wertung war mit Betonung der altruistischen Neigungen im Gegensatz zur Begründung der Moral auf das bloß egoistische Interesse. Diese Lehre, die für die Empfindsamkeit in England Bedeutung gewann, ging zurück auf den Philosophen Shaftesbury, der einer der feinsten und anziehendsten Repräsentanten der Aufklärung war und ein zugleich ästhetisches und universales Persönlichkeitsideal vertrat und eine hohe Auffassung von der Kunst, die jüngeren Bewegungen vorarbeitete und selbst auf ältere Strömungen zurückwies, auf platonische Philosophie, wie sie im Neuplatonismus fortgebildet gerade in den mystischen Bewegungen auch der Neuzeit noch lebendig geblieben war. Jacobi, gleichfalls mystischen Lehren verpflichtet, wollte das Gefühl des Menschen als tiefste Erkenntnis fassen, die aus der geheimnisvollen Tiefe der Persönlichkeit aufsteige. Einseitiger Persönlichkeitskultus konnte sich damit verbinden. Durch zu scharfe Scheidung aber von Denken und Fühlen im Sinne des Rationalismus verbaute sich Jacobi den Weg, der zur Philosophie des deutschen Idealismus hätte führen können. Er wurde ein Gegner Kants und Fichtes. Wie auch Jean Paul, dessen Romane ihre gedankliche Grundlage zum großen Teil Jacobi verdanken.

Jean Paul Friedrich Richter, einer der gelesensten Dichter um die Jahrhundertwende, war der letzte und bedeutendste Vertreter des empfindsamen Romans. Das Schwelgen in weichen Empfindungen hat hier zu einem ganz vergeistigten Seelenerlebnis geführt. Der Dichter zeichnete Gestalten, die sich hinauf zu ranken scheinen aus aller Körperlichkeit in eine überirdische Sphäre hinein, die sich hinaus sehnen aus den „Gittern des Leibes“, welche die Vereinigung liebender Seelen nur hindern, die den Tod lieben und ihn bräutlich erwarten. Diese Ver-

neinung der Sinnenwelt, diese Freude an kränklichen, hinschwindenden Menschen ist durchaus nicht, wie das wohl geschehen ist, als eine Vorstufe der Romantik anzusehen. Jean Paul selbst gab in seiner „Vorschule der Ästhetik“ eine Definition der romantischen Poesie, die mit manchen Überzeugungen der Romantiker übereinstimmt und von ihnen auch gelernt haben mag; aber wenn er die romantische Poesie hier aus dem Christentum herleitete mit der Begründung, dieses habe „die ganze Sinnenwelt mit all ihren Reizen vertilgt; sie drückte sie zu einem Grabeshügel, zu einer Himmelsstafel zusammen und setzte eine neue Geisterwelt an die Stelle“, so war das eine Einseitigkeit, die romantischen Überzeugungen entgegen lief. Denn diese wollten nicht die sinnliche Wirklichkeit verneinen, sondern nur, indem sie sie erfassen, zugleich eine echtere Wirklichkeit tiefer geistiger Bedeutung miterfassen (vgl. unten). Aber freilich war Jean Paul nicht nur der Dichter solcher Schwärmergestalten, sondern zugleich und in denselben Werken Darsteller der Wirklichkeit mit getreuer Kleinmalerei und sehr realistischer Pinselführung, mit einem köstlichen Humor und geistreicher Ironie. Er hatte Freude an barocken bunten Formen und grotesken Gedankensprüngen, lebte nahe mit der Natur, die er durchaus symbolisch erfaßte, und verfügte über einen außerordentlichen Reichtum von lebendig geschauten Bildern. Ein Dichter der Träume und der verschwebenden Phantasien, die er in einer Sprache gab, die Farben und Töne seltsam mischt und von reicher musikalischer Klangwirkung ist. All das rückt ihn denn doch wieder der Romantik nahe. Was ihn aber von ihr trennte, das war der schroffe Dualismus seines Wesens, seiner Weltanschauung und seiner Dichtung. Er zeigte das Schwanken zwischen Extremen, wie es die letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts überhaupt charakterisiert und aus dem die Romantik heraus verlangte, das Hin- undherpendeln zwischen Geist und Natur, zwischen Idee

und Erfahrung, zwischen einer rein geistigen Liebesbeziehung, wie sie z. B. Jacobi im „Woldemar“ im Gegensatz zu der Ehe verherrlichen wollte, und Genießen der Sinnesfreude, wie sie nach den Stürmern und Drängern einseitiger noch Heine in dem Renaiſſanceroman „Ardinghello“ pries, zwischen immer wacher Reflexion und dumpfem Gefühlsleben.

Wie sehr die Menschen des ausgehenden Jahrhunderts unter diesem Hin und Her litten, zeigt die Literatur deutlich in dem Schwanken zwischen Mannesstolz und bangem Sichselbstbeobachten in Schillers Jugendgedichten, in Fausts Übergang vom Erkennisdurst zum sinnlich genießenden Erfassen der Welt, das ihn doch im Genuß verschmachten ließ, in dem Umgetriebensein des Julius in Schlegels „Lucinde“ (vgl. unten II und V) oder in Tiecks so typischem Jugendroman „William Lovell“. In diesem wird dargestellt, wie empfindsame Schwärmerei sogenannter platonischer Liebe mit höchst reizbarem Gefühl und ein naiver Optimismus ohne festen Halt in ihr Gegenteil umschlagen durch die erste ernüchternde Erfahrung von der ihr Recht verlangenden Sinnlichkeit, ein beliebtes Thema Wielandscher Romane. Lovells Reflexionen darüber werden nun durch die Lehren eines Freundes gestützt, der ihm eine spikfindige Glücksphilosophie nahe bringt; allzu bewußt geworden bleibt er sich doch ein Rätsel; egoistischer Skeptizismus ist das Ergebnis, ein Springen von Meinung zu Meinung in der Überzeugung nichts wissen zu können, praktisch ein rücksichtsloses Genußleben, das nur Betäubung, nicht Glück gewährt und in dem doch immer wieder die Sehnsucht nach einem besseren Dasein aufdämmert; einzigen Halt gibt das subjektive Kraftgefühl des Sturmes und Dranges, das aber durch neue Enttäuschungen untergraben wird. Da Verstand und Sinnlichkeit so schließlich versagen, sucht Lovell durch einen magier Zusammenhang mit höheren Welten — die mystische Richtung des

18. Jahrhunderts —, aber der vermeintliche Magier erweist sich als ein abgefeimter Betrüger wie in Schillers „Geisterseher“ — die rationalistische Ernüchterung —; Verachtung der Welt ist schließlich das Ergebnis. Resignation erscheint für den jungen Dief der Weisheit letzter Schluß. Wie auch Jacobis „Woldemar“ mit der resignierten Lehre geschlossen hatte: „Verlasse dich nicht auf dein Herz.“ Der Gefühlsüberschwang hatte seine Probe nicht bestanden.

Ein reifes Vielerfahrenheit haben und doch gerade darum Bangen vor den Rätselfn des Lebens, müde Resignation mit starkem Relativitätsbewußtsein, das charakterisiert viele Vertreter der Generation des ausgehenden Jahrhunderts und zeigt, wie wenig im Grunde auch der Sturm und Drang und die Gefühlsphilosophie in der Auseinandersetzung mit der Aufklärung zu geben vermochten.

Und auch der Mann ist aus dem Relativismus nicht herausgekommen, der mehr als andere zum Führer berufen schien und dessen Tragik es war, viele Saaten zu säen und wenig Ernten zu bergen, ein Seher zu sein, der ein gelobtes Land deutschen Geistes schauen, aber es nicht mehr betreten durfte. Johann Gottfried Herder war ein Bahnbrecher und Wegbereiter für den Sturm und Drang wie für die klassische Dichtung und die Romantik. Unendlich viel hatte die junge Generation ihm zu danken, die doch nur einen alternden Mörgler in ihm sah. Sein Reichstes hatte er in seiner Jugend gegeben, das, mannigfach von anderen aufgenommen, ihm selbst wenig Dank brachte. Ihm fehlte die Fähigkeit sich ganz hinzugeben, sowohl dem Leben wie dem Werk gegenüber, und dadurch sich selbst zu gewinnen und zu befreien. Führer des Sturmes und Dranges und Vertreter der Rechte des Gefühls und der Leidenschaft war er selbst nicht fähig, sich ganz einem Gefühle zu überlassen, ohne daß der Verstand beobachtend und hemmend hinein-

7
lugte, blieb er im Grunde immer auch Rationalist. So besaß er auch nicht die Fähigkeit des Formens im letzten Sinne, eines Gestaltens aus innerem Zwange, das seine Notwendigkeit in sich selbst trägt. Alle seine Werke sind im Grunde Fragmente; immer neu umgeformt wandern die Ideen von einem zum andern, in keinem erschöpfend ausgedrückt. So fehlte ihm die Möglichkeit sich zu erneuern, so alterte er früh. Das Mißverhältnis zwischen seinem Innenleben und dessen Ausdruck erzeugte in ihm ein starkes Relativitätsbewußtsein, das an Skepsis grenzte, aber auch sein historisches Verstehen wesentlich stärkte, das andererseits durch sein mehr nachempfindendes als schöpferisches ästhetisches Vermögen gespeist war. So war er prädisponiert zum Historiker. Mit außerordentlich seinem Einfühlungs- und Scheidungsvermögen, einem unerhörten Sinn für Individualität vermochte er nicht nur einzelnen Persönlichkeiten gerecht zu werden, sondern auch den Eigenheiten der Völker, wie sie sich in Sprache, Kunst und Geschichte dokumentieren, und das Lebendige und Wesenhafte der verschiedenen Zeiten lebendig zu erfassen. So wurde er zum außerordentlich fruchtbaren Anreger für alle historischen Wissenschaften, für Kulturgeschichte im weitesten und tiefsten Sinne als Geschichte der geistigen Persönlichkeit der einzelnen Völker und der europäischen Menschheit im ganzen, für Sprach- und Literaturgeschichte, für Kunstwissenschaft und Religionsgeschichte, während sonst den Historikern des 18. Jahrhunderts die Vergangenheit doch nur als Vorstufe der überlegenen Höhe der Gegenwart erschien. Das Wesen der Kunst sah er tiefer als etwa Lessing, mit dessen Problemstellung er sich berührte, dessen „Laokoon“ durch seine „kritischen Wälder“ überholt wurde. Herder wollte alle Kunstwerke nicht nach festen Normen, sondern nach ihren eigenen Absichten und Mitteln beurteilen. Seine Forderung, man soll jedes Buch als einen „Abdruck einer lebendigen Menschenseele“ betrachten, hat er wie wenige

erfüllt. So wurde er der Vater der schöpferischen Kritik. Und keiner vor ihm hat so aus den Eigenheiten der Sprache die Eigenheiten der Volkscharaktere zu erkennen vermocht und Dichtung als Ausdruck des Volks- und Zeitgeistes zu erfassen. Von seiner historischen Erforschung der Menschenseele und ihrer Werke aus gelang es ihm, sowohl das Kunstwerk wie das Individuum zu befreien von den festen allgemein gültigen Wertmaßstäben, an denen die Aufklärung jedes Werk, jeden Menschen und jedes Volk gemessen hatte. Ihm gelang es durch Erkennen des historisch Bedingten das wirklich Individuelle herauszuschälen, das Lebendige im Strome des Lebens zu erfassen, den ganzen Menschen als organisches Wesen zu schauen, das in Geist und Körper zugleich lebt.

Ein neues Verhältnis der Menschen zum Leben setzte damit ein. Dies war in Herder selbst am stärksten wohl durch die Persönlichkeit Hamanns geweckt worden. Johann Georg Hamann, genannt der Magus des Nordens, war eine höchst eigenartige, schwer deutbare Persönlichkeit, in der sich das starke Sinnenleben der Stürmer und Dränger, die Hingegebenheit an die Erscheinungswelt, mit einem tiefen mystischen Erleben paarte, das aus den Quellen des Pietismus gespeist in einem Erlebnis religiöser Umkehr zum Durchbruch, zum unmittelbaren Bewußtsein gekommen war. Das verhalf ihm zu einer Auffassung des Menschen, die all die Sinnenwärme und Lebendigkeit diesseitig eingestellter realistischer Weltauffassung und zugleich die Tiefe des Bewußtseins religiöser Geborgenheit hatte. Nicht mehr als bloßes Verstandeswesen oder als Sinnenwesen allein erschien nun der Mensch, sondern als beides zugleich und mehr als das, als ein Gefäß Gottes. Und als etwas Göttliches wurde nun auch die Sprache gewertet und die Kunst, in der Gottes Wesen sich ausströme und mitteile. Freilich, die literarische Auswirkung solches Erlebens vollzog sich bei Hamann in schwer verständlichen, explosiven, übrigens

1
durchaus expressionistischen Formen. So wirkte er weniger direkt als durch Herders Vermittlung und auch durch diesen nicht in voller Bedeutung. Denn allzu früh kam Herder ins Hintertreffen. Der neuen idealistischen Philosophie stand er fast ablehnend gegenüber. Wohl ging sein Kampf gegen Kant aus richtiger Ahnung von dessen Grenzen hervor, aber er hatte keine ebenbürtigen Waffen in diesem Kampfe, weil auch auf philosophischem Gebiet ihm die letzte Hingabe fehlte zur Bezwingung erkenntnistheoretischer Probleme in scharfem Denkprozeß.

In der Tat lag darin ein wesentlich Neues, das die Romantiker über die Stürmer und Dränger und auch über Herder hinausführte, darin, daß sie durch die Schule Kants und Fichtes hindurch gegangen waren.

Die Bedeutung Kants für das deutsche Geistesleben kann hier nicht dargestellt werden. Nur auf wesentliche Momente sei kurz hingewiesen. Kant hat der Weltanschauung der Aufklärung, die alles erkennen und erklären zu können glaubte, den Boden entzogen. Zunächst erkenntnistheoretisch durch die „Kritik der reinen Vernunft“ von 1781. Die Welterkenntnis der Aufklärung war naiv empirisch gewesen, die Erfahrung, die Sinneswahrnehmung der Wahrheit gleichgesetzt worden. Kant aber wies nach, daß unser Wahrnehmungsvermögen die Dinge nur erkennen kann, wie sie unseren Sinnen erscheinen, ohne daß wir damit erkennen, wie sie ihrem Wesen nach sind, daß die sogenannte Natur um uns keine von der Vernunfttätigkeit in uns unabhängige Ordnung der Dinge sei, wir sie vielmehr nur soweit erfassen, als sie in unsere Anschauungs- und Denkformen eingeht. Wir können also auf Verstand und Erfahrung keine Weltanschauung aufbauen, die bis zum letzten Grunde der Dinge vordringt, keine Metaphysik, wie die Aufklärung das wollte. Das Reich des Verstandes hat zu enge Grenzen. Aber bei dieser Erkenntnis, die für viele etwas Niederschmetterndes hatte — so für Ludwig

Tiedt und Heinrich v. Kleist —, blieb Kant nicht stehen. Vielmehr verwies er das metaphysische Wahrheitsstreben nun in eine andere Sphäre. Er trennte Verstand und Vernunft. Unter ersterem begriff er nur das logische Denkvermögen, das die Begriffe des Wirklichen erfasst und die empirische Erkenntnis ordnet, unter Vernunft dagegen „das Vermögen der Ideen“, die Fähigkeit, das Absolute, Unbedingte, die Welt des Übersinnlichen, Geistigen zu erfassen. So wird die übersinnliche Welt dem Menschen zurückgewonnen. Die Ideen, die Urbilder (der Begriff stammt von Plato) sind für Kant nicht Traum- oder Wunschbilder, sondern „regulative Prinzipien“. Sie erschließen das Reich der Freiheit, in welchem der Mensch sich seine Welt bildet nach den Gesetzen seines eigenen Wesens, das Reich der praktischen Vernunft, der Sittlichkeit.

In der „Kritik der praktischen Vernunft“ wird — und das ist das zweite bedeutsame Moment in Kants Überwindung der Aufklärung — die selbständige Sphäre der Ethik sichergestellt. Die Welt der Moral wird als unabhängig erwiesen von den Bedingungen der menschlichen Erkenntnis, die die Kritik der reinen Vernunft klargestellt hatte, und sie empfängt nicht mehr Gesetze von außer ihr liegenden Zwecken. Aller Eudämonismus, aber auch alles Denken an Lohn und Strafe als moralischer Antrieb ist überwunden. „Bestimme dich aus dir selbst, aus dem Bewußtsein des sittlich Guten in dir,“ ist das Grundgesetz der kantischen Ethik. Daß der Mensch sich selbst Gesetze geben, daß er die Stimme der Pflicht in sich vernehmen kann, das ist seine Freiheit. Das erste Gebot dieser Pflicht lautet: „Handle so, daß die Maxime deines Willens jederzeit zugleich als Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung dienen kann.“ Das ist der „kategorische Imperativ“.

Daß die Sittenlehre Kants von außerordentlicher Bedeutung zumal für das Sozialleben der Menschen ist,

leuchtet ohne weiteres ein. Sie führt zu der sehr bedeutsamen Forderung, keinen Menschen nur als Mittel zu behandeln, vielmehr jeden als Selbstzweck, als freies Vernunftwesen. Aber sie ist auf der anderen Seite doch stark formalistisch, scheidet alle gefühlsmäßigen Beweggründe aus dem sittlichen Handeln aus, das nur durch Maximen geleitet sein soll. Zwischen Natur und Freiheit, zwischen Neigung und Pflicht klafft ein schroffer Abgrund. Die Romantiker empfanden diese Ethik als lieblos, kalt und juridisch. Und auch Schiller, der doch auf dem Boden Kants stand, sagte in seiner Abhandlung „Über Anmut und Würde“, Kant habe in seiner Ethik nur für die Knechte, nicht für die Kinder des Hauses gesorgt. Er suchte darum den schroffen Gegensatz der Pflicht zu Natur und Neigung durch das ästhetische Moment zu überwinden.

Für Schiller wurde in erster Linie der Freiheitsbegriff in Kants Ethik bedeutungsvoll. Er lernte dadurch die Idee der Freiheit, die der Leitstern seines ganzen Lebens war, die er in seinen ersten Sturm- und Drangwerken äußerlich gefaßt hatte, als innere Freiheit und Selbstverantwortung erkennen, die sich in dem Konflikt zwischen Neigung und Pflicht zu entscheiden vermag. Sein ethisches Ideal war nun aber nicht einfach von Kant übernommen; vielmehr versuchte er dessen Rigorismus zu überwinden durch das Ideal der vollendeten Persönlichkeit, der „schönen Seele“ und des „erhabenen Charakters“, in der dieser Widerstreit aufgehoben, die sittliche Denkart zur Natur geworden sei, Pflicht und Freude, Ernst und Spiel zusammengehen. Aber solche ästhetische Überwindung des Dualismus ist ihm doch nur ein fernes Ideal. Im Leben gilt das Wort: „Zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden bleibt dem Menschen nur die bange Wahl.“ So wurde der Konflikt zwischen Neigung und Pflicht, zwischen Natur und Freiheit zum Hauptthema seiner Dramen; erst im

tragischen Untergang wird seine Überwindung möglich. Und eben dieser kantische Dualismus bedingt letzten Endes den Gegensatz zwischen Schiller und den Romantikern. Für diese hatte Schiller zu viel noch von der Aufklärung in sich, war, wie auch Kant selbst — die geistesgeschichtliche Forschung der letzten Zeit hat das für verschiedene Gebiete von Kants Denken bestätigt —, doch zu sehr Rationalist und lehrhafter Moralist.

Auf anderem Wege wie Schiller suchte Fichte Kant fortzusetzen und über ihn hinauszukommen. Seine „Wissenschaftslehre“ fragte ganz radikal: Wie ist Erfahrung möglich? Auf diese Frage zu antworten gibt es zwei Wege. Der eine ist der, die Erfahrung abzuleiten von den Dingen, unser Bewußtsein als Produkt der Dinge aufzufassen; das ist der Weg des Empirismus, des Positivismus usw., der aber insofern nicht voraussetzungslos ist, als aus den Dingen heraus die Wiederholung des Seins im Bewußtsein nicht erklärt werden kann. Der andere Weg geht vom Bewußtsein des Menschen aus; es ist der Weg des Idealismus, die Überzeugung, „daß das Bewußtsein eines Dinges außer uns absolut nichts weiter ist als das Produkt unseres eigenen Vorstellungsvermögens“. Hier wird das Selbstbewußtsein zum Prinzip der Philosophie erhoben, deren erster Satz nun lautet: „Ich bin Ich“, das heißt: das Ich ist nur, insofern es sich seiner bewußt ist. Der Unterschied dieses Satzes von dem des Descartes, „cogito ergo sum“, liegt darin, daß bei letzterem das Denken gleichsam auf einen Isolierschemel gesetzt ist und die Welt der Wahrnehmungen, die Körperwelt, daneben für sich anerkannt, aber durch eine tiefe Kluft getrennt ist; für Fichte dagegen alle Außenwelt, Umwelt, alle Gegenstände, das dem Ich Entgegengesetzte, das Nicht-Ich unabhängig vom Ich keine Realität hat, nur ist, „insofern es durch das Ich bestimmt ist“ als Schranke, „die das Ich sich setzt“. Warum aber setzt das Ich sich Gegenstände? Weil sein

Wesen „unendliche Tätigkeit“ ist, die Gegenstände haben muß, an denen sie sich entfaltet. So ist die Bestimmung des Menschen nicht Wissen, nicht die Wahrheit, sondern Handeln. Das Tun wird höher gewertet als das Erkennen und das Sein. „Die Idee einer zu vollendenden Unendlichkeit schwebt uns vor, ist im Innersten unseres Wesens enthalten.“ Das Wesen des Ich ist Streben nach dem Unendlichen, ein Sehnen nach etwas. Das Ich fühlt eine Leere in sich, für die es handelnd Ausfüllung sucht. Die deutsche Sehnsucht findet hier ihre philosophische Begründung. Wird für Fichte doch das ganze Gemütsleben im Gegensatz zu Descartes in das Reich der Vernunft mit einbezogen. Die Sehnsucht weist uns den Weg der Annäherung ans Unendliche, und uns führen die inneren Gebote Pflicht, Gewissen, Glauben, von denen die „Vorlesungen über die Bestimmung des Menschen“ sehr Schönes und Tiefes zu sagen haben. Trotz aller Einseitigkeit eine unendlich hohe Auffassung vom Wesen des Menschen, bei der freilich zu beachten ist, daß mit dem Ich dieser Philosophie nicht die einzelne Person und ihr Erleben gemeint ist, sondern der allgemeine Begriff eines objektiven Bewußtseins. Das wurde leicht mißverstanden.

Außerordentlich stark war die Wirkung, die Fichte auf seine Zeit ausübte. Besonders auf dem Gebiet der Ethik. Unerbittlich stellte er hier die Forderung des Ganzseins. Gewiß ebenso streng wie Kant. Aber doch freier und in eine höhere Sphäre gehoben. Der Dualismus Kants war gegenstandslos geworden. Alle Dinge haben ja ihren Grund im Ich. Den Gegensatz zu Kant drückte Fichte selbst so aus: „Das Sittengesetz gebietet absolut und drückt alle Naturneigung nieder. Wer es so sieht, verhält sich zu ihm als Sklav. Aber es ist zugleich das Ich selbst; es kommt aus der inneren Tiefe unseres eigenen Wesens; und wenn wir ihm gehorchen, gehorchen wir doch nur uns selbst.“ Dies ist der Freiheitsbegriff des

deutschen Idealismus. Welche Anschauungen über menschliche Gemeinschaft daraus hervorgehen, wird später zu erörtern sein.

Auf Fichte fußte die Romantik. Sie verdankte ihm die philosophische Begründung der Sehnsucht. Das Streben nach dem Unendlichen wurde für ihre Kunst wie Religionsauffassung von entscheidender Bedeutung und nicht minder die Vorstellung vom Menschen als freier schöpferischer Persönlichkeit. Das hohe Bewußtsein von der Schöpferfähigkeit des Künstlers hat hier seine philosophische Wurzel; aber auch das allzu Subjektive, Überhebliche einzelner Romantiker hat man, nur zum Teil mit Recht, hierauf zurückführen wollen. Jedoch die Welt reiner Geistigkeit, die Fichte geschaffen, mußte den Romantikern allzu blutleer erscheinen. Das Reale, die Natur und die Geschichte kamen hier zu kurz. Und die Fülle des Lebens, nach der sie verlangten und die sich ihnen im Werk Goethes darstellte.

Das Verhältnis der Romantiker zu Goethe und Goethes zur Romantik läßt sich mit ein paar Worten nicht umschreiben und läßt sich darstellen nur in einer eingehenden Geschichte der Romantik. So mannigfach laufen die Beziehungen hinüber und herüber.

Wesentlich ist das: Die Romantiker waren — das kann man ganz allgemein sagen — Goetheaner. Erst in ihrem Kreise fand Goethe, von einzelnen Persönlichkeiten wie Schiller und Wilhelm von Humboldt abgesehen, sein erstes wirklich verständnisvolles Publikum. Viktor Schlegel, gewiß kein großer Freund der Romantiker, muß in seiner Untersuchung „Goethe und das Publikum“ doch feststellen: „Erst mit dem Auftreten der sogenannten Romantiker ward Goethe aus der mittleren Stellung, die ihm bis dahin angewiesen war, auf den weitschauenden, alles überragenden Gipfel, der ihm zukam, emporgehoben.“ Ja man kann trotz der feinen verständnisvollen Würdigung, die Goethes Streben und seine Werke bei

Schiller und Humboldt fanden, beinahe fragen, ob der Sinn seines Dichtens nicht von den Romantikern tiefer begriffen wurde — tatsächlich in seiner ganzen Fülle und Bedeutung weder von den einen noch von den andern; beide Richtungen sahen ihn einseitig —. Es ist doch sehr bezeichnend, daß gerade „Faust“, das heißt schon das 1790 erschienene Fragment, durchaus noch nicht der ganze erste Teil, und „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ von den Romantikern am höchsten geschätzt und am verständnisvollsten gewürdigt wurden, die beiden Werke, die wie keine anderen Goethe durch die verschiedenen Epochen seines Lebens begleitet haben und an denen ihm selbst am meisten gelegen war. Die Mehrzahl der Zeitgenossen hatte den Jugendwerken, besonders dem „Götz“ und dem „Werther“, ganz anders zugejubelt.

Was gerade der Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ den Romantikern zu geben hatte, das war das, was ihn von den Romanen der Zeit unterschied. Er war kein lehrhafter Roman im Sinne der Aufklärung, wie es noch Wielands Romane waren, kein aufregender Gespenster- und Ritterroman, auch keine Leidenschaftsdarstellung und empfindsame Seelenschwelgerei; aber etwas anderes war hier gegeben, was kein Roman der Zeit zu geben vermochte: das Leben. Das Leben um seiner selbst willen, in seinem Reichtum und seiner Bewegung, in seiner bunten Vielheit und seinem ruhelos strömenden Flusse, das Leben, wie es das Lebensgefühl der jungen Generation selbst zu erleben glaubte oder sich sehnte. Und die Fülle des Lebens, der Reichtum neuer Lebensempfindung war hier zugleich objektiv gestaltet, zu einer Einheit geschlossen; sie verströmte sich nicht in uferlose Überschwemmung; sie fand eine Form, die sie künstlerisch bändigte und doch ihr Wesen erst wirklich lebendig werden ließ. Dies Werk war ein organisches Ganzes, und auch seine einzelnen Teile waren organisch lebendig und zugleich künstlerisch geformt und zwar, wie

es ihnen zuerst schien, in einer Form, die nicht so sehr strenge Meißelung nach bestimmten Maßen war wie rhythmisches Gleiten auf den Wellen einer inneren Melodie. Und alles Einzelne war wieder zusammengeschlossen durch die Beziehung auf eine lebendige Mitte, als welche die Romantiker ihr Streben nach Bildung hier gestaltet sahen. Die Lehre vom organischen Kunstwert fand hier Erfüllung und eine Auffassung des Lebens, die dieses und die ganze Natur nicht durch mechanische Vorgänge bewegt — so dachte die Aufklärung —, sondern nach eigenen inneren Gesetzen organisch sich entfalten sah. Auch in dem Erleben der Natur und in dessen Aussprache in der Dhrif war Goethe den Romantikern vorangegangen. Davon nachher noch.

Wie das neue Lebensgefühl, das zuerst in Hamann und Herder zum Durchbruch kam, hat auch das neue Menschenideal durch Goethe Gestalt gewonnen, durch seine Persönlichkeit sowohl wie durch seine Werke, das Ideal, zu dem die Besten der Zeit beigetragen haben. Vielfältig waren die Quellen des Humanitätsideals: die anthropozentrische Einstellung der Aufklärung und ihr Ideal von Menschenwürde, Toleranz und Wahrhaftigkeit, wie es Lessing vertreten und mit dem etwas matten, von den meisten Aufklärern verwässerten Ideal der allgemeinen Menschenliebe verbunden hatte; Kants Lehre von der freien Vernunftpersönlichkeit und inneren Selbstverantwortung des Menschen; das ethisch-ästhetische Persönlichkeitsideal von Shaftesbury und Schiller, das bereichert und vertieft war durch die lebendig individualistische Persönlichkeitsauffassung Hamanns und Herders und durch das neue Verhältniß zum klassischen Altertum, das Winckelmann gewonnen hatte. Dieser glaubte das höchste Menschenideal in der griechischen Kunst verwirklicht zu sehen, ein Menschen- und Kunstideal, für das Idee und Gesetzmäßigkeit klassischen Stiles eins wurden, das in „edler Einfalt und stiller Größe“ tiefe Wahrheit und

ewigen Kanon zu geben vermochte. Nicht darauf kommt es an, ob Windelmann das Altertum so sah, wie es wirklich war, sondern, daß davon, wie er es sah, so starke Wirkung ausging. Hat doch Goethe selbst von der mit Windelmanns Augen gesehenen klassischen Kunst bezeugt, sie habe auf ihn gewirkt, „als wenn wir erst eigentlich zum Menschen würden“. All diese Quellen speisten Goethes Dichtungen nachdem er die Einseitigkeit des Sturmes und Dranges in strenger Schulung letzten Endes doch entsagender Lebensführung und Kunstübung zur Bändigung zersprengender Lebensfülle überwunden, nachdem er seines Wesens Gesetz, sich hinzugeben dem Leben und doch die geprägte Form der Persönlichkeit zu bewahren, gefunden hatte. Es erwuchsen daraus die Lebenskunstlehre Wilhelm Meisters — so verstanden die Romantiker dies Werk — und die Idealgestalten der Humanität, allen voran Iphigenie. Die streng klassische Form dieses Dramas ist nicht als irgend welche Nachahmung zu verstehen, sondern als innerlich notwendig erwachsen. Nicht Windelmanns Antike allein hat Goethes typisierenden Stil hervorgerufen, der nicht wie die Stürmer und Dränger und andere Shakespearenachahmer das Einmalige, Besondere, sondern das Allgemeine sehen und geben will; seine Naturforschung wies ihn den gleichen Weg, im Besonderen das Allgemeine, im Allgemeinen das Individuelle zu sehen. Und eben in dem typisierenden Stilstreben fand er sich dann mit Schiller. Hatte Friedrich Schlegel „Iphigenie“ noch freudig begrüßt, tief ergriffen von Carolinens Vorlesung dieser Dichtung; von den allzu formenstrengen, kalt wirkenden klassizistischen Werken, die die Weimarer Dioskuren nach ihrer Vereinigung schufen, sich gegenseitig in der einseitigen Weiterentwicklung dieses Stiles bestärkend, von der „Natürlichen Tochter“ und von der „Braut von Messina“ wandten die Romantiker sich ab.

Doch bezeichnet das nicht den entscheidenden Gegensatz zwischen Goethe und den Romantikern wie auch nicht

das Verhältnis zur bildenden Kunst, in der Goethe einem einseitigen plastisch=klassizistischen Kunstideal das Wort reden wollte, die Romantiker neuer religiöser und landschaftlicher Malerei und der alten deutschen Kunst (vgl. unten), oder ihr so verschiedenes Verhältnis zur Geschichte, im besonderen zur deutschen Vergangenheit. Der Gegensatz, der sich allmählich herausstellte, liegt tiefer. Des Novalis Verhältnis zum „Wilhelm Meister“ wird ihn uns deutlich machen. Es war der Realismus Goethes gerade auch in diesem Werke, von dem seine Jünger sich allmählich abwandten, das Verbleiben im Endlichen. Sie suchten hinter allen Erscheinungen das Unendliche, konnten nicht an plastisch gerundeten Gestalten der Lebensfülle Genüge finden, wenn diese den Zusammenhang mit dem Transzendenten nicht mehr empfinden ließen, der eher als durch anschaulich=plastische Gestaltung, durch musikalische und malerische Formung gegeben werden kann. Der Gegensatz der Kunststile erweist sich hier, wie immer, wenn sie echt sind, als Gegensatz der Weltanschauungen. Die Weltanschauung Goethes fand im Endlichen Genüge und Erfüllung; ein realer Pantheist wollte er auch das Unendliche nur in endlichen Gestalten sehen. Die Romantiker langten in Andacht und Sehnsucht hinaus ins Unendliche, wollten mit dem Diesseits zugleich das Jenseits umfassen. Dieser Gegensatz trat schon in Erscheinung, als Schleiermacher seine „Reden über die Religion“ herausgab, nicht erst als Friedrich Schlegel katholisch geworden war. Aber was Goethe den Romantikern bedeuten konnte und mußte, das war doch so viel, daß man dieses Gegensatzes sich nur allmählich klar bewußt wurde. Die begeisterte Zustimmung und Verehrung überwog zunächst durchaus.

In einem der Fragmente Friedrich Schlegels, die dieser Begeisterung für Goethe Ausdruck gaben, steht der oft zitierte Satz: „Die französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre und Goethes Wilhelm Meister sind

die größten Tendenzen des Zeitalters.“ Durch das oben Gesagte wird deutlich geworden sein, daß hier in der Tat wesentliche Grundlagen der Romantik gekennzeichnet sind — zur Vervollständigung wären noch die irrationalistisch-mystischen Strömungen hinzuzufügen —, und daß eine Dichtung und eine Philosophie dabei die gleiche Bedeutung haben mußten wie ein umstürzendes politisches Ereignis. Daß neben die trotz allem ethischen Schwunge und kühnem Gedankenenerleben doch abstrakte und lebensferne idealistische Philosophie Fichtes die lebenerfüllte Dichtung Goethes treten konnte zu einzigartiger Ergänzung, das war die segnende Fügung des Schicksals, die die Bewegung der Romantik, wenn nicht erst ermöglicht, so doch entscheidend bestimmt hat. Zugleich zeigt sich in dem Nebeneinander Fichtes und Goethes, die auch sonst als Paten oder geistige Väter der Romantik zusammen genannt werden, ein Grundzug dieser Bewegung, auf den wir immer wieder stoßen werden, das Bestreben, scheinbar Entgegengesetztes zu einer tieferen Vereinigung zu führen, das Streben nach Synthese.

Doch neben der kühnen Gedankenwelt Fichtes und der Kunst Goethes ist noch eine dritte Tendenz des Zeitalters in diesem Fragment genannt, die französische Revolution. Und das weist uns darauf hin, daß die Romantik doch mehr war als eine philosophisch-ästhetische Bewegung, daß sie in großen weltpolitischen oder richtiger weltkulturpolitischen Zusammenhängen stand. Wie die französische Revolution ihre geistigen Grundlagen einerseits wohl in der Aufklärung, aber andererseits doch in Männern hat, die zur Kultur der Aufklärung im Gegensatz standen wie Rousseau, so war die Romantik ihr verwandt in der revolutionären Stellungnahme gegen die Aufklärungskultur; nur kam sie nicht zu so weit tragender politischer, aber dafür zu um so stärkerer geistiger Auswirkung. Ob Schlegel das schon im Auge hatte, als er jenen Satz schrieb, kann man freilich bezweifeln. Ihm war wohl

wesentlich die aufgewühlte und zukunftsfreudige gehobene Stimmung, die die deutsche Jugend in der Zeit der französischen Revolution erfüllte, die Schiller ebenso ergriff wie Görres, Friedrich Schlegel ebenso wie Hegel und Hölderlin, eine freudige Erwartung voll Glaubens an die unmittelbare Verwirklichung des Ideals, die durch die realen Vorgänge in Paris und die dumpfe Ruhe in Deutschland bald enttäuscht wurde, aber doch einmal ein neues Werden gespürt hatte.

Und das war letzten Endes das Wesentliche und diesen drei Tendenzen Gemeinsame, das Bewußtsein eines neuen Werdens. Die deutsche Jugend des ausgehenden 18. Jahrhunderts litt tief schmerzlich an der Zerrissenheit der Zeit, an der hochmütigen seelischen Armut und Aufgeklärtheit, an dem Schwanken zwischen Reflexion und Gefühl, an dem Zwiespalt zwischen Geist und Leib. Sie verlangte heraus aus diesem Dualismus, tief innerst überzeugt von der sich doch einmal offenbarenden Einheit und Allheit des Lebens, die sie ersehnte. Fichte hatte diese Einheit zu teuer erkaufte auf Kosten lebendiger Fülle. „Zu sehr geradeaus“ war seine Philosophie den Romantikern, zu einseitig nur Idealismus, während sie einem „Realidealismus“ zustrebten. Goethes Leben und Dichten kündete von gestalteter Fülle des Lebens, doch in der Einheit seiner Weltanschauung kamen das Moment des Unendlichen und die Sehnsucht zu kurz.

Einen noch gab es, der aus diesem Sehnen aus der Zerrissenheit heraus schon einen Weg der Erfüllung betreten hatte, aber zu früh zerbrach an der Schwere seiner Aufgabe, an der Fülle seiner Gesichte, an der Einsamkeit seines Weges: Hölderlin. Sehr bedingt nur darf man ihn den Romantikern zuzählen. Das Leiden an der Zerrissenheit der Zeit und das Streben nach einem Leben der Ganzheit teilte er mit ihnen, das Gefühl, eins zu sein mit der Alleinheit der Natur, das in gleicher Stärke kaum Goethe noch besaß oder Bettina, die hohe Auffassung

von der priesterlichen Aufgabe der Dichtkunst, die am Anfang und am Ende aller Philosophie stehe, den Glauben an eine verlorene goldene göttliche Zeit sowie auch die musikalische Erzählungsform des Romans. Aber viel intensiver als die Romantiker erlebte Hölderlin in sich die Welt des Griechentums als diese göttliche Zeit und als seine eigenste Welt, der er innerlich wahlverwandt war und doch ganz deutsch, und er fand in seinen Gedichten, besonders in den Hymnen, eine restlos lebendige Sprachwerdung dieses Erlebens. Von diesem Dichtungsstil wird noch unten die Rede sein. So trug Hölderlin doch eine Einheit in sich, die den Romantikern Gegenstand der Sehnsucht blieb, eine Einheit, die, ganz sein persönliches Erleben und Schicksal, ihn im Grunde über alles Sehnen hinaushob in eine Sphäre seliger Harmonie, aber auch tödlicher Entfremdung vom Menschenleben der Zeit. Diese Einheit und Erfüllung schied ihn innerlich von den Romantikern — mit denen er äußerlich keine Fühlung gewonnen hatte, den Tübinger Stiftsgenossen Schelling ausgenommen —, bevor ihn der Wahnsinn umnachtete, ein Einsamer auch in der deutschen Geistesgeschichte, weder Romantiker noch Klassiker zu nennen. Aber auch sein Streben zeigt uns, als Beispiel, daß die verwandten Bestrebungen der Romantiker mit innerer Notwendigkeit aus dem Kulturzustand der Zeit erwuchsen.

II. Die Bedeutung der Kunst

In ihren Anfängen erschien die romantische Bewegung als eine literarisch-ästhetische. Aber bald schon zeigte sich, daß die philosophischen und religiösen, die ethischen und politisch-sozialen Probleme den meisten ihrer Vertreter nicht weniger wesentlich waren oder ihnen doch im Laufe ihrer Entwicklung nahe kamen. Der Mann, der oft als der Führer und das Haupt der sogenannten romantischen Schule — ein zu enger Begriff — bezeichnet wird, Friedrich Schlegel, hat im Laufe seines Lebens all diese verschiedenen Problemreihen nicht nur anregend berührt, sondern mehrere bedeutsam beeinflusst. In seiner ersten Periode waren es die literarischen Interessen, die Fragen der Kunst und speziell der Dichtkunst, denen das Schwerkgewicht seiner Tätigkeit galt. So beginnt auch unsere Darstellung mit diesen Schriften, um daran andere Hauptwortführer der neuen Kunstauffassung anzuschließen.

Friedrich Schlegel stammte aus einer geistig sehr interessierten und tätigen Familie. Sein Onkel Johann Elias Schlegel war der bedeutendste deutsche Dramatiker im 18. Jahrhundert vor Lessing gewesen und als Theoretiker ein Bahnbrecher Shakespeares in Deutschland; sein Vater Johann Adolf Schlegel, Generalsuperintendent in Hannover, war als Übersetzer und Ästhetiker hervorgetreten; sein älterer Bruder August Wilhelm wurde der angesehenste Kritiker Deutschlands und der beste Shakespeare-Übersetzer (vgl. unten). Mit diesem Bruder stand Friedrich in einem ausführlichen Briefwechsel, der uns erhalten ist und uns seine Entwicklung und sein Wesen gut

erkennen läßt. Die Selbstbekenntnisse in der Charakteristik des Julius in dem Roman „Lucinde“ treten ergänzend hinzu. Sehr treffende Bemerkungen hat auch Novalis über den Freund gemacht.

Friedrich Schlegel, 1772 geboren, war zunächst zum Kaufmannsstande bestimmt, der ihn nur wenig befriedigte. Aus der Lehre bald nach Hause zurückgekehrt, aber von den Seinen nicht verstanden, unglücklich, sich selbst ein Rätsel, über das er finster brütete, hat er doch in dieser Zeit der Depression und scheinbaren Untätigkeit mit der stoßweisen Energie, die ihn auszeichnete und nur die Gegenseite der oft geschmähten Faulheit war, und mit erstaunlicher Begabung sich in kurzer Zeit den Lehrstoff des Gymnasiums angeeignet. Er ging dann nach Göttingen und später nach Leipzig zum Studium der Jurisprudenz. Aber die sogenannten schönen Wissenschaften beschäftigten ihn mehr. Noch wußte er selbst nicht, wo er hinaus wollte. Ein Suchender, Gärerender, hin und her gerissen von den verschiedenen Interessen und Empfindungen, auf und ab schwankend zwischen der Mutlosigkeit, die er seine Seelenkrankheit nannte, und selbstbewußtem Sichauftackeln im Gedanken an die „Erhabenheit“, die in der Philosophie des 18. Jahrhunderts eine so große Rolle spielte, an die hohe Vorstellung der Menschenwürde, die sowohl durch Kant wie durch Shaftesbury und Hemsterhuis in ihm lebendig geworden war; besangen und ungeschickt im Verkehr mit Menschen, oft hochmütig erscheinend und doch von starker Sehnsucht nach freundschaftlichem Verstandenenwerden erfüllt, von einem wahren Heißhunger nach Menschen, als müsse er eine Leere in sich ausfüllen oder in Ergänzung durch andere die Harmonie erhalten, nach der er sich sehnte und von der er doch wußte, daß sie ihm immer mangeln würde. Ruhelos forschend und doch von Büchern nie voll befriedigt, verlangte er nach Leben, glaubte er, am Geistigen verzweifelnd, im sinnlichen Liebeserleben Beruhigung zu finden und trug zu



Caroline

viel Schwere doch in diese Erlebnisse hinein, zu viel Absichtlichkeit und zu wenig ursprüngliches Gefühl; so erlebte er nur Enttäuschungen, um sich mit um so stärkerem Enthusiasmus der Freundschaft zuzuwenden, auch hier nicht Genüge und Erfüllung findend. Selbstmordgedanken traten ihm nahe. Dem Wesen Hamlets fühlte er sich verwandt. Ihn ekelte vor der Welt und vor sich selbst, alt schon als Jüngling.

Da trat eine Frau ihm nah, die, wie es in seinem selbstbiographischen Roman heißt, „einzig war und seinen Geist zum erstenmal ganz und in der Mitte traf,“ die ihn über sich selbst heraus und zu sich selbst zurückführte, Caroline.

Wenige Frauen haben in der deutschen Geistesgeschichte eine solche Bedeutung erlangt wie diese. Wenige nur haben sowohl bei den Zeitgenossen wie bei der Nachwelt so widersprechende Beurteilungen erfahren. Tochter des Göttinger Professors Michaelis, jung schon ohne tiefe Liebe mit einem Klausthaler Arzt Böhmer verheiratet, früh verwitwet, in Mainz bei ihrem Freunde Forster, dem Weltreisenden, und seiner später schriftstellernden Gattin Therese in die politischen Revolutionswirren und in persönliche Liebeswirren hineingezogen, nahe daran, als Gefangene auf Schloß Königstein zugrunde zu gehen, durch das ritterliche Eingreifen ihres Verehrers August Wilhelm Schlegel gerettet und in der Nähe Leipzigs untergebracht, dort von Friedrich betreut, später mit August Wilhelm verheiratet, Mitarbeiterin an seiner kritischen Tätigkeit und an seiner Shakespeare-Übersetzung, seelisch doch einsam an seiner Seite, von Schellings starker Persönlichkeit magnetisch angezogen und nach Scheidung von August Wilhelm Schlegel seine Gattin bis zu ihrem Tode 1809 — wahrlich, sie hat ein umgetriebenes Leben geführt, in dem sie oft in Gefahr schien sich selbst zu verlieren und doch im Grunde in allen Enttäuschungen nur auf sich selbst zuging oder auf die letzte

Erfüllung ihrer starken Liebesfähigkeit, die Schelling ihr bedeutet hat. Ihrer selbst gewiß, weshalb sie sich im Grunde zur Treue geboren nennen konnte, wußte sie Tiefe des Herzens und Geistes und Schärfe des Verstandes, die sie zu überheblicher Kritik an anderen verleiten konnte, aber auch zu strenger Wahrhaftigkeit sich selbst gegenüber, mit der ganzen Sinnenanmut des Kokoto zu vereinen und in der freudigen Hingabe an alle fraulichen Pflichten und in dem starken Vertrauen auf die Güte und Gerechtigkeit des Lebens auch andere theilhaft zu machen der Harmonie ihres Wesens. Sie besaß die Bewußtheit, die die junge Generation, die Friedrich Schlegel ebenso wie Tiecks Lovell quälte und zugleich ihr Ziel war, und doch auch eine Tiefe und Sicherheit des Gefühls, wie sie jene sich nur ersehnen konnten, Enthusiasmus und „Sehnsucht nach dem Unendlichen“, wie Schlegel es wünschte, und doch auch „Besonnenheit“ und ruhige gewisse Hingabe an das Einzelne und Schöne. Was „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ als Buch, das konnte Caroline den Romantikern als Mensch bedeuten; die Fülle des Daseins und der Reichtum inneren Lebens, der andere zu zerreißen drohte, war hier zu harmonischer Einheit sinnlicher Schöne und geistiger Tiefe zusammengeschlossen, alles Streben nach Synthese schien hier Gestalt geworden.

Die Bedeutung Carolinens für Friedrich Schlegel war außerordentlich groß. Er liebte sie und fühlte sich von ihr im Zentrum ergriffen wie noch von keinem Erleben vorher und mußte sich doch von vornherein Verzicht auferlegen, da sie die Braut seines Bruders war. Sie führte ihn zur Selbstüberwindung und zur Klarheit über sich selbst und seine Ziele. Sicherheit, die er vorher nicht kannte, bestimmte jetzt sein Leben. Er riß sich aus allen Leipziger Verhältnissen los, verzichtete auf das juristische Studium und die sichere Laufbahn und ging nach Dresden, dort als freier Schriftsteller zu leben und sich zunächst ganz

dem Studium des Altertums und der Philosophie hinzugeben. Die Frucht dieser Studien waren eine Reihe Schriften zur griechischen Literatur, die für jene Zeit von großer Bedeutung waren. In den ersten behandelte er zugleich Probleme, die ihn schon lange beschäftigt hatten und ihm durch Caroline im neuen Lichte gezeigt waren, Probleme der Frau. Es sind die Aufsätze „Über die weiblichen Charaktere in den griechischen Dichtern“ und „Über die Diotima“. Letzterer Name, aus Platons Dialog über die Liebe, dem „Gastmahl“, entnommen, diente jener Zeit zur Bezeichnung des höchsten Ideals der Weiblichkeit; Hemsterhuis nannte die Fürstin Gallizin so, Hölderlin Sufette Gontard, die Schutzgeist seiner Dichtung und Vorbild der Frauengestalt seines Romans „Hyperion“ wurde, Friedrich Schlegel Caroline. Er untersucht in diesem Aufsatz die Stellung der Frau in Griechenland und die der Diotima bei Plato, die ihm „ein Bild vollendeter Menschheit“ dünkt, und zeichnet danach ein Idealbild weiblicher und männlicher Wesenheit, die sich aneinander annähern, nicht sich schroff kontrastieren sollten. „Die Weiblichkeit soll wie die Männlichkeit zur höheren Menschlichkeit gereinigt werden.“ Nicht weiche, anschniegsame, unbedingt dem Manne sich unterordnende Weiblichkeit war sein Ideal wie doch den meisten der Zeit, auch Rousseau z. B., oder die unweiblich gewordene Emanzipierte, die andere verherrlichten, sondern „selbständige Weiblichkeit“ und „sanfte Männlichkeit“. Carolinens Bild schwebte ihm vor, als er diesen Aufsatz schrieb oder in einem anderen von der Bedeutung der Freude im Leben der Griechen sprach: „Die Griechen hielten die Freude für heilig“; „die Freude ist an sich gut“ — ein bemerkenswerter Gegensatz der Romantiker zur Empfindsamkeit, welche die Menschen gerade nach ihren Schmerzen und ihren Tränen gewertet hatte.

Der Zusammenhang dieser und anderer Gedanken mit seinem Erleben zeigt, wie Schlegels historische Studien

doch von den Problemen seiner Zeit ausgingen. Die Werte, die er in der Vergangenheit wirksam sah, denen er nachging, das waren zugleich Werte, die er als solche im eigenen Leben erkannt hatte und nun herauszustellen strebte. Das letzte Ziel aller Wissenschaft war ihm Deutung des Lebens. Die Klage über die Zerrissenheit seiner Zeit und die Vereinzelung ihrer Tendenzen, über den Verlust der Einheit des Lebens war der Ausgangspunkt seiner literarischen Tätigkeit in den neunziger Jahren des 18. wie in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Verschieden nur waren die Mächte, die er rief, daß sie ihn zu dieser Einheit führten.

Dem jungen Schlegel sollte die Philosophie des Idealismus helfen, die Fichtes insbesondere, in der ja im Gegensatz zu Descartes, dessen Dualismus Schlegel zu allen Zeiten bekämpft hat, die Einheit von Geist und Körperwelt wieder hergestellt war, aber letztere doch zu wenig lebendig gefaßt. In dem Begriff der Einheit von Leib und Geist, den Schlegel wie Schleiermacher und Fichte vertrat (vgl. auch unten Kap. IV), lag für Schlegel auf „Leib“ ein stärkerer Ton als für Fichte. „Realidealismus“ nannte er sein philosophisches Ziel. Die Identität des Realen und Idealen, des Endlichen und Unendlichen strebte er zu erweisen, eine „zyklische Philosophie“ zu schaffen, die lebendige Einheit von einem Mittelpunkt aus, um einen Mittelpunkt kreisend gebe, die die Totalität, nicht einzelne Punkte der Erscheinungswelt fasse.

Und es sollte helfen die Kunst, die dem Menschen „das Bewußtsein der Einheit und Allheit“ zu geben vermöge, indem sie die Fülle der Natur zu einer Einheit gestalte und die Harmonie darstelle, die ein Geschenk der Liebe sei, wie Caroline ihn gelehrt hatte. Aus der Gegenwart, in der die Menschen Sklaven des Nutzens geworden und Kunst und Leben getrennt seien, sehnte er sich zurück in eine Zeit, da beide noch vereint gewesen.

Doch nicht dem Naturzustand, der Rousseaus Ideal gewesen war, galt seine Sehnsucht, sondern dem Griechentum. „Griechheit“ bedeutete ihm in dieser Zeit seiner einseitigen „Gräkomanie“ die „höhere reinere Menschheit“. Windelmann, auch Herder und Lessing und Schiller haben Schlegels Vorstellung vom Griechentum als idealem Menschentum bestimmt, eine Vorstellung, deren Einseitigkeit er bald überwand, die ihm aber half, seine Auffassung der Kunst zu erringen. Der Aufsatz „Über das Studium der griechischen Poesie“, der zusammen mit dem Diotimaaufsatz den einzigen Band des Werkes „Die Griechen und Römer, historische und kritische Versuche über das klassische Altertum“ (1797) bildete — als Abschluß dieser Studien folgte 1798 der erste Band einer „Geschichte der Poesie der Griechen und Römer“ — stellte das Idealbild griechischer Kultur der modernen Kultur gegenüber und fand in letzterer Zerrissenheit und ein Übergewicht des Individuellen und Interessanten über das Allgemeingültige und Objektive und Schöne. Die moderne, das heißt die neuzeitliche Kunst war ihm geradezu „Unkunst“, die griechische Poesie „ein Maximum und Kanon der natürlichen Poesie“. Diese Gegenüberstellung der objektiven griechischen und interessanten neueren Dichtung ist Schillers Gegenüberstellung von naiver und sentimentaler Poesie verwandt, aber unabhängig davon gleichzeitig entstanden und deckt sich auch nicht mit Schillers Begriffen. Das Reich des Interessanten ist weiter gezogen als Schillers Reich des Sentimentalen; Shakespeare z. B. gehört dazu. Und diesem Reiche gehörte Schlegels Liebe, wenn auch noch versteckt. Es wurde später als das romantische Reich der klassischen Kunst gegenübergestellt. Jetzt aber erschien ihm eine Vereinigung von antik und modern, allgemein gültig und individuell als höchstes Ziel, und den Beweis einer Möglichkeit solcher Vereinigung sah er in der Kunst Goethes, die

er am Schluß des Aufsatzes als „Morgenröte einer neuen Poesie“ begrüßte.

Friedrich Schlegels Verhältnis zu Goethe, wie es sich aus jugendlicher Begeisterung nach verständlichen Rückschlägen, Enttäuschungen durch schwache Werke wie „Der Großophtha“, zu immer stärkerer Verehrung, immer reinerem Verstehen entwickelte, kann hier im einzelnen nicht verfolgt werden. Schönste Frucht dieses Verstehens war der Aufsatz „Über Goethes Meister“ im ersten Bande des Athenäums, der zu dem Besten gehört, was Schlegel überhaupt geschrieben hat, und davon Zeugnis ablegt, was dieses Werk den Romantikern, bevor sie glaubten es überwinden zu müssen, bedeutet hat, nämlich eine Lebenskunstlehre, Darstellung der Bildung selbst. Schlegels Charakteristik geht darauf aus, diese Einheit, die Grundidee des Werkes, zu ergründen, zugleich aber auch die einzelnen Bücher für sich zu charakterisieren in ihrem ganz verschiedenen Ton und Stil, und die kompositionelle Bedeutung auch anscheinender Episoden herauszustellen und die Beziehung alles Einzelnen zum Ganzen, das als ein Aufsteigen dargestellt wird zu einer Höhe, „auf der vielleicht die Kunst eine Wissenschaft und das Leben eine Kunst sein wird“.

Schon vor dieser Charakteristik von Goethes Roman hatte sich Friedrich Schlegels literarkritische Tätigkeit der deutschen Literatur und Philosophie zugewandt in einer wertvollen Auseinandersetzung mit Fichtes Wissenschaftslehre, in tief schürfenden Charakteristiken Forsters und Lessings, die ein glänzendes Zeugnis darstellen für Schlegels Fähigkeit, eine Persönlichkeit, ein Werk aus dem Zentrum heraus zu verstehen. Diese Fähigkeit hat Schlegel mit großer Schärfe gegenüber F. H. Jacobis Roman „Woldemar“ betätigt, indem er die inneren Widersprüche dieses Werkes aufwies, die die begeisterten Zeitgenossen sonst nicht bemerkt hatten und die zusammenhängen mit Jacobis Auffassung der Liebe und der Frau,

welche Schlegel mit Recht ablehnte (vgl. unten S. 143). Von seiner Wertung der Frau aus, die er durch Caroline gewonnen, hat Schlegel auch Schillers Gedicht „Die Würde der Frauen“ als „eine Idealisierung nach abwärts“ angegriffen in einer Besprechung von Schillers *Musen Almanach* von 1796, in der er auch andere Gedichte Schillers ablehnte. Schillers Meisterwerke waren damals noch nicht erschienen. Der Gegensatz zwischen Schiller und Schlegel, der dadurch zu offenem Konflikt wurde, war nicht, wie manche gemeint haben, nur persönlich bedingt. Was Schiller mit dem Rationalismus des 18. Jahrhunderts gemein hatte, das stieß Schlegel zurück. So wurde der Aufsatz „Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten“ scharf kritisiert, weil er den Eigenwert der Kunst nicht rein anerkenne. Enttäuschender noch wirkte der Aufsatz „Über Armut und Würde“ mit dem in Anlehnung an Kant aufgestellten schroffen Dualismus zwischen Verstand und Sinnenwelt und der Geringsachtung der letzteren. Es ist immer wieder Schlegels Streben nach Synthese, das sein Verhältnis zu Jacobi, den er „ein lehrreich warnendes Beispiel“ dafür nennt, „wohin Mangel an Kritik und unvollkommene Synthese führt“, wie zu Kant und zu Schiller und zu Fichte und auch sein späteres Verhältnis zu Goethe erklärt und erst recht seine Stellungnahme gegen die Aufklärung.

Sein Lessingaufsatz war geradezu ein Kampfruf gegen die Aufklärung und ein sehr berechtigter Versuch, Lessings große Persönlichkeit abzurücken von den Berliner Aufklärern wie Nicolai und Weiße und andern, die ihn für ihresgleichen ansehen wollten. Am Ausgang des Jahrhunderts war die Aufklärung in Berlin unter diesen und anderen Führern sehr verflacht, der literarische Geschmack um Jahrzehnte zurück und durchaus ablehnend gegen alles Neue, Eigene, Große, so auch gegen Goethe. Die geistigen Bedürfnisse der Berliner Welt waren gering; das regste Leben herrschte zweifelsohne in den jüdischen Salons;

während die Lebensführung weiter Kreise von materieller Genußsucht und Frivolität bestimmt war. So mußte auch Friedrich Schlegel, der 1797 von Jena, wo er ein Jahr gelebt hatte, nach Berlin gekommen war, sehr bald sich in starkem Gegensatz zu dem Berliner Leben fühlen. Seine Stimmung stand auf Kampf. Dem diente die Zeitschrift „Athenäum“, die er mit seinem Bruder zusammen 1798—1800 herausgab. Ihr Programm war dem von Schillers „Horen“ verwandt, auf Bildung im tiefen Sinne gerichtet, die aber nur in den Reichen der Philosophie, Literatur und Kunst gesucht werden sollte.

Mitarbeiter der Zeitschrift waren Freunde: Schleiermacher, Novalis, der Sprachphilosoph Bernhards, der Fichteschüler und Pädagog Hülsen. Die meisten Beiträge rührten von den Herausgebern selbst her. Friedrich gab neben anderen den Aufsatz über Goethes Wilhelm Meister, eine Unzahl Fragmente, vornehmlich im ersten Bande, und das „Gespräch über die Poesie“ im dritten.

Unter „Fragment“ verstanden die Romantiker nicht jedes beliebige Bruchstück einer schriftstellerischen Arbeit, sondern das, was man heute Aphorismus nennt oder Gedankensplitter, was Goethe als „Maximen und Reflexionen“ veröffentlichte, Erörterungen, die auf ein paar Sätze nur zusammengepreßt oder destilliert sind, erhellende Hinweise, die ein Problem nicht erschöpfen sollen, geistreiche Einfälle, die zum Nachdenken anregen. Viel bewundertes Vorbild waren die Aphorismen französischer Schriftsteller, besonders Champsforts „Einfälle und Bemerkungen zur Lebensweisheit“, die Friedrich Schlegel aufs höchste rühmte und die in der Tat zu dem Geistreichsten gehören, was der französische „Esprit“ hervorgebracht hat, voll Überlegenheit und müden Lächelns. Friedrich Schlegel fand im Fragment die seiner Anlage entsprechende Form schriftstellerischer Mitteilung. Der vielseitige Reichtum seines Geistes, das zugreifende Erfassen der Dinge, sein Blick für das Eigene und für die

Schwächen jeder Erscheinung, die Fähigkeit, in einem Hinweis nur weite Ausichten zu eröffnen, machten ihn zum Meister dieser Ausdrucksform. Aber auch darum lag sie ihm, weil ihm die Fähigkeit zum abschließenden Gestalten und lang ausdauerndem Arbeiten fehlte. In seinen Fragmenten gibt er ein Raketenfeuerwerk von Witz und Geist. Doch mehr noch, tiefe Erkenntnisse, die mit blitzartiger Erhellung neue Tiefen des Geisteslebens, bisher unbeachtete Züge der menschlichen Seele erhellen. Er spricht sich aus über alles, was ihn beschäftigt, philosophische, literarische, künstlerische Fragen, Fragen des Lebens überhaupt, mit Verachtung alles Kleinen und Gewöhnlichen, mit Bewunderung für das Echte und Große. Ein hohes Streben und ein lächelndes Wissen. Oft schwer verständlich, weil die Form so zusammengepreßt ist und manche Worte bei ihm neue Bedeutung gewinnen, weil er schwer mit dem Ausdruck ringt für neues Erleben und Erkennen, aber auch, weil er seine Freude daran hat, die Menschen zu verblüffen und ihm nichts daran liegt, möglichst vielen verständlich zu sein. Die meisten Menschen bringen nicht die nötigen Voraussetzungen mit, diese Fragmente sogleich zu erfassen. Steffens hat das gut formuliert: „Man beschuldigte die Verbündeten, besonders die Brüder Schlegel, daß sie nach Paradoxen jagten: aber mußte nicht alles, was aus einem Großen und Ganzen ausging, denjenigen fremd, unverständlich, paradox erscheinen, die in der zersplitterten Vereinzelung des Lebens sich mit einem geistlosen Detail begnügten?“

Von der Fülle des Gedankengehalts der Fragmente kann hier keine Vorstellung gegeben werden. Nur einiges Wesentliche sei herausgegriffen. Daß Schlegels Stellung zum Altertum sich geändert hat, wird deutlich ausgesprochen. Er wehrt sich dagegen, daß Nachahmung der Alten allein seligmachend sein solle und die Alten ein Dichtungsmonopol für alle Zeiten haben. Die Gleich-

berechtigung der neuen Dichtung wird entschieden vertreten. Dante, Shakespeare und Goethe werden als „der große Dreiklang der modernen Poesie“ gefeiert. Hier zuerst ist Goethe in diese weltliterarische Stellung gerückt, die ihm gebührt. Die moderne, neue, „interessante“ Poesie wird jetzt auch romantische Poesie genannt. Das Wort „romantisch“ wurde damals in sehr verschiedenem Sinne gebraucht, in dem des Geheimnisvollen, Schauer erregenden, im Sinne von romanisch und als Adjektivum zu Roman, also romantische Dichtung gleich Romandichtung. Dazu kommt dann noch der neue Sinn, den Friedrich Schlegel und seine Freunde dem Worte gaben. Aber auch Friedrich Schlegel selbst, Novalis und andere Romantiker brauchten das Wort in den verschiedenen Bedeutungen nebeneinander. Das muß man sich vergegenwärtigen, um ihre Aussprüche richtig zu verstehen. So gleich das berühmte Athenäumfragment Nr. 116, das die romantische Poesie „eine progressive Universalpoesie“ nennt; progressiv das heißt noch im Werden, nie vollendet, immer im Flusse, universal, das heißt allumfassend nach Form und Inhalt, die verschiedenen Gattungen und Stilarten vereinigend, ohne daß es eine gäbe, die geeignet wäre, „den Geist des Autors vollständig auszudrücken“, inhaltlich philosophische Ideen ganzer Systeme enthaltend und zugleich „den Seufzer, den Kuß, den das dichtende Kind aushaucht im kunstlosen Gesange“, den unererschöpflichen Reichtum des Lebens, „ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters“. So scheint die romantische Poesie sich ganz in das Dargestellte zu verlieren, „und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügel der poetischen Reflexion in der Mitte schweben,“ also Objektivität mit jener Freiheit des Geistes vereinigen, die Schlegel „romantische Ironie“ nennt. Was beides er am „Wilhelm Meister“ so bewunderte. Daß der Roman

Goethes ihm bei dieser Definition der romantischen Poesie vorgeschwebt hat, ist sehr wahrscheinlich. Was er am „Meister“ besonders gerühmt hatte, fordert er hier: eine romantische Dichtung soll sich organisch entwickeln wie eine Individualität und alle einzelnen Teile sollen dem Kern ähnlich organisiert sein und doch unendlich. Der Schluß des Fragments lautet: „Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann . . . Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist und als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide. Die romantische Dichtart ist die einzige, die mehr als Art und gleichsam die Dichtkunst selbst ist: denn in einem gewissen Sinne ist oder soll alle Poesie romantisch sein.“ Hier wird deutlich, wie das Wort romantisch zunächst von Roman abgeleitet ist, einer bestimmten Gattung der Poesie, dann aber sich weitete zu umfassenderem Sinne und die moderne Poesie im Gegensatz zu der in sich abgeschlossenen antiken Poesie bezeichnet.

Die Bewußtheit des Künstlers, von der Schlegel hier spricht, das „freie Schweben auf den Flügeln der Reflexion,“ ist eine für ihn besonders charakteristische Forderung. Es zeigt sich da ein wesentlicher Unterschied der Romantiker von den Stürmern und Drängern. Während diese nur und ausschließlich aus dem Gefühl heraus schaffen und leben zu können glauben, strebt der Romantiker — das gilt nicht von Schlegel allein — alles bloße Gefühl sich zu klar bewußter Gegebenheit zu erheben, eben durch seine klare Erfassung sich zum Herrn darüber zu machen und so auch im künstlerischen Schaffen mit voller Freiheit des Geistes und voller Kenntnis der künstlerischen Mittel und Wirkungen zu arbeiten. Der Wert des Wissens für den Künstler wird oft betont.

Dieses Streben führt zu dem, was Schlegel und andere mit ihm „romantische Fronie“ nennen. Er versteht darunter nicht die gewöhnliche rhetorische

Ironie, den Spott in nicht ernst gemeinter Frage
 usw., vielmehr, wie er in Fragmenten sagt, „klares
 Bewußtsein der ewigen Agilität, des unendlich
 vollen Chaos,“ eine „Stimmung, welche alles über-
 sieht und sich über alles Bedingte unendlich erhebt,
 auch über eigne Kunst, Tugend oder Genialität,“
 die Freiheit, die die Rezension des „Wilhelm Meister,“
 hier Goethe wohl Schlegels eigenes Streben unter-
 legend, so formuliert: „Wir müssen uns über unsere eigene
 Liebe erheben und was wir anbeten in Gedanken ver-
 nichten können: sonst fehlt uns, was wir auch für andere
 Fähigkeiten haben, der Sinn für das Unendliche und mit
 ihm der Sinn für die Welt.“ Dazu nehme man noch ein
 Wort aus einem Fragment über die sokratische Ironie:
 „Sie enthält und erregt ein Gefühl von dem unauf-
 lösllichen Widerstreit des Unbedingten und des Be-
 dingten, der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer voll-
 ständigen Mitteilung.“ Diese Worte zeigen schon, die
 romantische Ironie geht nicht nur auf die Überzeugung
 von der schöpferischen Willkür des Künstlers zurück, für
 die man aus Fichtes Lehre von der Freiheit des Ich sich
 eine Stütze holen mochte, ein lächelndes Über dem Leben
 und Über der eigenen Schöpfung stehen bis zum mut-
 willigen Zerstörenkönnen der selbstgeschaffenen Illusion,
 ein Triumph des Geistes über das Gefühl, die Natur, den
 Stoff; wichtiger noch ist eine andere Quelle, das ro-
 mantische Urerlebnis — so kann man geradezu sagen,
 und das nächste Kapitel wird das erhärten — der
 Einheit und des Gegensatzes zwischen dem Unendlichen
 und dem Endlichen, dem auch die nicht minder romanti-
 schen Stimmungen der Sehnsucht und der Wehmut ent-
 springen. Für den Dichter bedeutet das ein Bewußtsein
 des Abstandes seines Werkes, dessen, was er erreicht
 hat, von dem, was ihm als Idee des Werkes ursprünglich
 vorschwebte, die dem Reiche des Absoluten angehört,
 ein Abstand, den er mit den Mitteln der Ironie fühlbar

zu machen sucht, um so wenigstens eine Ahnung zu geben von dem Unendlichen, das er erreichen wollte. Daß gerade Dichter mit geringem Gestaltungsvermögen wie Friedrich Schlegel oder Tieck diesen Abstand besonders stark empfinden und sich darum der romantischen Ironie besonders weitgehend bedienen, dürfte auf der Hand liegen. Auch daß solche Ironie durchaus im Gegensatz steht zur Empfindsamkeit, ein Verzichten bedeutet auf eine Ausdrucksart, die, allzu abgegriffen, dem ganz persönlich Gefühlten doch nicht gerecht zu werden vermöchte, und zugleich ein Ankämpfen gegen eine Empfindungsweise, die die Freiheit der Persönlichkeit beeinträchtigen würde. Der Empfindsame schwelgt in seiner Empfindung, steigert sich hinein, ist stolz auf dies Hingenommensein, der Romantiker lächelt scheinbar darüber, nicht weil er ärmer, sondern weil er bewußter geworden ist, und weil er bei aller Hingabe an das einzelne Gefühl nie auf die Ganzheit des Lebens und seine ewige Bewegtheit verzichten, trotz aller Selbsthingabe doch sich selbst nicht verlieren möchte.

So ist die Ironie dem Universalitäts- und Synthesistreiben verwandt, alles umfassen, die Ganzheit des Lebens ergreifen zu wollen und das, was für andere dauernde Entgegensetzungen sind, in einem höheren Zusammenschluß als Einheit zu erleben. Zu welcher Auffassung der Religion dieses Streben führte und zu welcher Auffassung der Liebe, das wird in den nächsten Kapiteln darzustellen sein. Hier sei gleich Friedrich Schlegels großer Athenäumsbeitrag aus dem dritten Bande angeschlossen, das „Gespräch über die Poesie“, wohl das Schönste und Bedeutsamste, was er in diesen Jahren geschaffen hat, und zugleich eine Programmschrift seines Kreises. Dieses Gespräch läßt uns hineinschauen in die romantische Geselligkeit in Berlin und besonders in Jena (1799), in der die Grundüberzeugungen der Freunde sich in anregendem Wechselgespräch entwickelten.

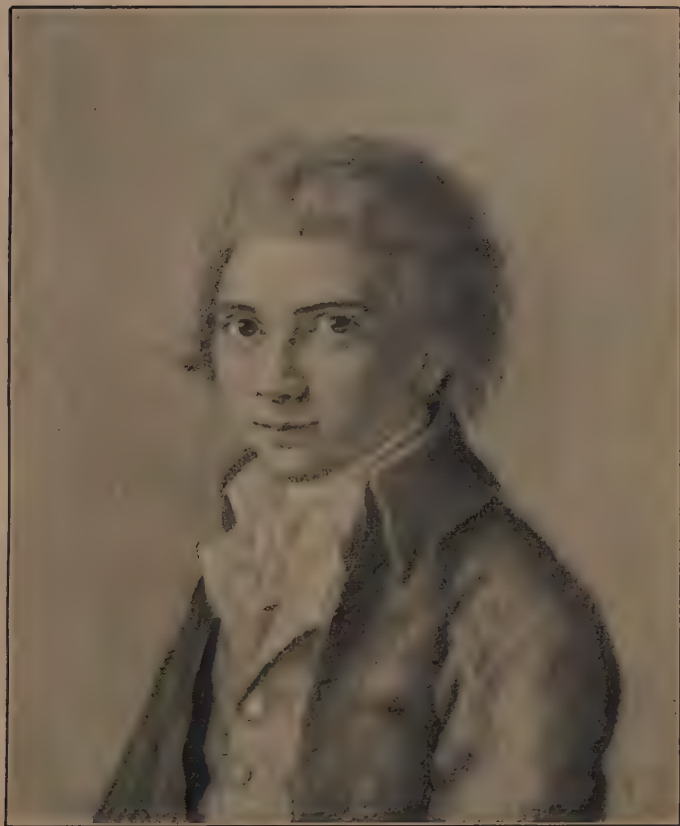
Die Gespräche des Freundeskreises werden durch die Vorlesung von vier Abhandlungen unterbrochen, betitelt „Epochen der Dichtkunst“, „Rede über die Mythologie“, „Brief über den Roman“, „Versuch über den verschiedenen Stil in Goethes früheren und späteren Werken“. Die erste dieser Abhandlungen, eine Weiterbildung der Gedanken des Aufsatzes über das Studium der griechischen Poesie, gibt eine Charakteristik der antiken Dichtung und der modernen, welche letztere mit Dante beginnt. Die italienische und die spanische Literatur werden darin ausführlicher behandelt als die französische und englische. Frankreich wird der Vorwurf gemacht, „die schwächliche Geisteskrankheit des sogenannten guten Geschmacks“ fast über alle Länder Europas verbreitet zu haben. In Deutschland dagegen haben Windelmanns Lehre vom Altertum, Goethes Universalität und die neue Philosophie des Idealismus die Grundlagen einer neuen Kunst geschaffen. Das Ineinandergreifen, die Wechselwirkung von Philosophie und Poesie werden als das Neue und Große der Gegenwart angesehen. Zugleich aber werden die Deutschen ermahnt, auf die Quellen ihrer eigenen Sprache und Dichtkunst zurückzugehen und die alte Kraft, die im Nibelungenliede und anderen Werken schlummere, neu zu erwecken. Die Schule der Poesie solle ihre Geschichte sein. Nur aus ihrer Geschichte sei das Wesen einer Kunst zu erfassen. Dieser Aufsatz ist die Keimzelle der Literaturgeschichte als Wissenschaft gegenüber der bisher herrschenden Ästhetik. Schlegels spätere Vorlesungen über Geschichte der Literatur sind hier schon vorgeedeutet. Das antike Vorbild als Muster ist endgültig überwunden.

Das historische Prinzip wird nun auch auf die Charakteristik moderner Dichter angewandt. Um Goethe zu verstehen wird versucht, die Geschichte seines Geistes zu ergründen. Während die Zeitgenossen sonst nur den Dichter des „Götz“ und des „Werther“ gegen den

Weimarer Klassizisten auspielten oder auch umgekehrt, erkennt Schlegel drei verschiedene Perioden in Goethes Entwicklung und Dichtung, deren erster die Sturm- und Drangwerke, deren zweiter „Iphigenie“, „Tasso“ und „Egmont“ angehören, die in objektiver Ausführung doch den subjektiven Geist der Reflexion geben, während erst „Hermann und Dorothea“ die Höhe klassischen Stiles und damit die dritte Periode bezeichne. Fein wird ausgeführt, wie „Faust“ und „Meister“ verschiedenen Epochen zugleich angehören, was für „Wilhelm Meister“ durch Heraus Schälung zweier verschiedener Kernideen des Werkes dargetan wird; die dadurch erschlossene Urform eines Künstlerromans im Gegensatz zur Lebenskunstlehre des vollendeten Werkes ist erst in unseren Tagen durch Auffindung von „Wilhelm Meisters theatralischer Sendung“ überraschend bestätigt worden, ein glänzendes Zeugnis für Schlegels literarisches Einfühlungsvermögen. Wieder wird wie in früheren Aufsätzen die besondere Bedeutung Goethes in der Vereinigung des Antiken und Modernen gesehen. Er habe sich zu einer Höhe der Kunst heraufgearbeitet, welche zum erstenmal die ganze Poesie der Alten und der Modernen umfasse und den Keim eines ewigen Fortschreitens enthalte. So sollte er der Stifter und das Haupt einer neuen Poesie sein und für die Gegenwart und die Nachwelt das bedeuten, was Dante einer früheren Zeit bedeutet hat.

Friedrich Schlegel und die Romantiker stehen hiermit selbst auf der Höhe ihrer Kunstauffassung. Auf einer gefährlichen Höhe, auf der das Umschlagen in einseitige Richtung drohte, nach Überschätzung des Objektiven in Schlegels erster Periode die Gefahr einer Überschätzung des Subjektiven. Das zeigt schon der „Brief über den Roman“, der in polemischer Gegenüberstellung gegen den englischen Geschmack und seine Nachwirkung im deutschen empfindsamen Roman den Humor Jean Pauls und die „arabeske Form“ seines Werkes charakterisiert, worunter

Schlegel „mit Verstand gehandhabte witzige Anlage“ und zugleich „Naturprodukt eines wunderlichen Geistes“ versteht. Dieser Preis der arabesken Form kann leicht zur Sucht nach Originalität um jeden Preis verführen. Nicht alle Werke der Romantik sind dieser Gefahr entgangen. Die Verteidigung Jean Pauls gegen den Vorwurf der Sentimentalität führt zu einer neuen Auffassung des Begriffes „sentimental“ und zu einer neuen Definition des Romantischen: „Nach meiner Ansicht und nach meinem Sprachgebrauch ist eben das romantisch, was uns einen sentimentalischen Stoff in einer phantastischen Form darstellt.“ Nicht das, „was auf eine platte Weise rührend und tränenreich ist“, wird hier unter sentimental verstanden, sondern das, was Petrarca oder Tasso auszeichne, das Musikalische, „das was uns anspricht, wo das Gefühl herrscht, und zwar nicht ein sinnliches, sondern das geistige. Die Quelle und Seele aller dieser Regungen ist die Liebe und der Geist der Liebe muß in der romantischen Poesie überall unsichtbar sichtbar schweben; das soll jene Definition sagen . . . es ist der heilige Hauch, der uns in den Tönen der Musik berührt,“ der nicht mit Worten zu greifen ist, alles, was hindeutet auf ein Höheres, Unendliches, mit dem wir nur durch Liebe und Sehnsucht verbunden sind, auf die Urzusammenhänge des Seins, auf den Urgrund der Liebe. So ist Dichtung Aussprache des tiefsten metaphysischen Erlebens. Poesie und Religion werden eins. Der Künstler und Dichter ist zugleich Geistlicher und Seher. Alles künstlerisch Gestaltete ist Symbol des Unendlichen. Aber nur der Roman vermag den Reichtum im Urzusammenhang des Lebens wiederzugeben, nicht so sehr in lebendiger Anschauung der Welt als im innerlichen Welterleben, im Weltgefühl. Denn der Roman ist nicht wie das Drama oder auch das eigentliche Epos durch besondere Formgesetze der Gattung gebunden; er kennt nur die innere Einheit, die der Idee entspricht. Die scheinbare Form-



Friedrich Schlegel (Jugendbildnis)

losigkeit der romantischen Romane, Schlegels „Lucinde“ voran, hat hier ihren tieferen Grund. Und ihr Subjektivismus findet seine Rechtfertigung darin, daß nur im persönlichen Erleben des Einzelnen das Universum, das Unendliche ergriffen werden könne.

Aber freilich, „das Höchste kann man, weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen“, d. h. nur symbolisch, bildhaft. Daß es der Neuzeit an allgemein verständlichen und verbindlichen Bildern für das Erleben des Höchsten fehle, darin sieht die „Rede über die Mythologie“ den Hauptnachteil der Dichtung der Neuen im Vergleich mit der der Alten. „Es fehlt unserer Poesie an einem Mittelpunkt, wie es die Mythologie für die der Alten war, und alles Wesentliche, worin die moderne Dichtkunst der antiken nachsteht, läßt sich in dem Worte zusammenfassen: wir haben keine Mythologie.“ Nur aus der tiefsten Tiefe des Geistes könne eine neue Mythologie herausgebildet werden. Manche Romantiker versuchten damals aus dem neuen Verhältnis des Menschen zur Natur, wie es in der Naturphilosophie der Zeit tiefsinnig begründet wurde (vgl. das nächste Kapitel), eine solche neue lebendige und tiefe Mythologie zu schaffen. Doch ohne Erfolg, wiewohl die Auffassung der Natur dadurch lebendiger wurde; eine Mythologie läßt sich nicht willkürlich schaffen. Andere schlossen sich an die große Mythenerschöpfung des Mittelalters an, und wie schon einmal begann der Marienkultus Mittelpunkt einer idealen Welt zu werden. Hier liegt einer der Beweggründe der Hinneigung der Romantiker zur katholischen Kirche. Im Dichten des Romantis, der in mehr als einer Hinsicht im Zentrum der Romantik stand, werden wir Marienkult und Naturmythologie vereint finden.

Schlegels „Gespräch über die Poesie“ stellt vielleicht die höchste und sicher die weiteste Auffassung der Dichtung dar, die je ausgesprochen wurde. Sie steht weit ab von der Kunsttheorie der Aufklärung, führt aber auch über

Schillers Auffassung der Kunst hinaus. Nicht nur, daß der Selbstzweck der Kunst nun sichergestellt ist und ihre Wirkung so hoch geschätzt wird; ihr Ursprung aus dem Urgrund des Seins wird verkündet. Es ist letzten Endes die religiöse Auffassung der Kunst, die ihr so überragende Bedeutung gab, nicht als Gestaltung diesseitigen Erlebens, sondern als Offenbarung metaphysischen Gehaltes. Doch dieser Ausdruck schon ist irreführend. Denn nicht um Gegenüberstellung von diesseitiger und jenseitiger Welt handelt es sich; dagegen wehrt sich Schlegel ausdrücklich, „als ob es mehr als eine Welt gäbe“. Man mag das Monismus nennen; aber nicht materialistischer Monismus ist darunter zu verstehen, sondern die Immanenz des Idealen im Realen. Was anderen die jenseitige, ist dem Romantiker die eigentliche Welt. Die Einheit des Unendlichen und Endlichen wird gestaltet. Die Welt des Realen aber erhält dadurch eine tiefere Bedeutung, einen unendlichen Wert; sie wird mit aller Intensität der Hingabe erlebt, damit in diesem Erleben zugleich die tiefsten Zusammenhänge des Seins erfaßt werden.

Aber auch die Rehrseite der Auffassung Schlegels ist nicht zu verkennen. Die nicht leicht zu verstehenden Gedanken des Gesprächs über die Poesie konnten so ausgelegt werden, daß sie einem schrankenlosen Subjektivismus Tür und Tor öffneten. Das blieb nicht aus. Um so mehr, als Schlegel, so Tiefes er auch über das Wesen der Poesie und ihren Gehalt zu sagen hatte, doch letzten Endes keine Antwort gab auf die Frage, worin das Wesen des dichterischen Kunstwerks als Kunstwerk denn bestehe. Seine Begriffe der Poesie und der Kunst waren zu allgemein. Bezeichnend dafür ist ein Fragment in der Reihe „Ideen“ im dritten Bande des Athenäums: „Künstler ist ein jeder, dem es Ziel und Mitte des Daseins ist, seinen Sinn zu bilden.“ Novalis machte dazu die treffende Randbemerkung: „Sollte dies nicht

der Dilettant sein? Mit seinem Sinne zu bilden, dann ist es der Künstler.“ Eine Kritik zugleich auch der dichterischen Schöpfungen Friedrich Schlegels. Vergewenzt man sich daneben Goethes und Schillers Bemühen, den Dilettantismus zu bekämpfen und eine strenge Auffassung der Kunst zu verbreiten, so wird ein Teil des Gegensatzes zwischen Klassikern und Romantikern schon verständlich, zugleich aber auch deutlich, daß die Einwände der Klassiker in mancher Hinsicht nur einzelne Vertreter der Romantik trafen. Novalis steht in diesem Falle auf der Seite Goethes.

Die letzten Endes religiöse Auffassung der Kunst, die Schlegel im Gespräch über die Poesie vertrat, war nicht ihm allein eigentümlich. Vorher schon war sie von Wackenroder ausgesprochen worden.

Wilhelm Heinrich Wackenroder gehört wie Novalis, von dem im nächsten Vertrag die Rede sein wird, zu jenen reinen, frühvollendeten Jünglingsgestalten, die rückblickender Betrachtung wie mit einem Zauberstabe begabt erscheinen, um tiefe, vorher nicht bekannte Quellen zum Sprudeln zu bringen; die ganz schlicht, dieser Zaubermacht selbst nicht bewußt, durch das Leben gehen, kurz, nur wie Gäste dieser Erde hier verweilen, aber in anderen Seelen Klänge wahrnehmen, die über ihr frühes Grab hinaus weiterklingen.

Nur 25 Jahre hat der 1773 in Berlin geborene Wackenroder gelebt, ein Leben, das, äußerlich normal verlaufen, den begabten jungen Menschen nach väterlichem, nicht nach eigenem Wunsche, einen Studenten der Jurisprudenz und dann Kammergerichtsreferendar in Berlin werden ließ, bis ihn ein Nervenfieber dahintrassete und es offenbar machte, daß er innerlich ein ganz anderes Leben noch gelebt und sich darin verzehrt hatte. Er war eine Künstlerseele ohne starke produktive Kraft und kritisch genug, die eigene Unproduktivität zu er-

kennen, und doch von unheilbarer Sehnsucht nach Kunst erfüllt. Literarisches Aussprechen dieser Sehnsucht konnte ihm nur Nothbehelf sein. Der Konflikt zwischen seinem äußeren Beruf und seinem Innenleben hat ihn früh zerbrochen. Mit einer Volscharfe hat er sich selbst verglichen, in deren Saiten der Sturm wühlt.

Sein Schul- und Studienfreund war der früh aufgeweckte, aber innerlich zerrissene Ludwig Tieck, der sich selbst und den Geist seiner Zeit in dem Roman „William Lovell“ charakterisiert hat. Was Tieck nach diesem Werk Schönes und Bedeutendes als Dichter geleistet hat, als romantischer Dichter, das verdankt er zum besten Teil seinem weichen schwärmerischen Freunde. Der uns überlieferte Briefwechsel der beiden läßt uns eine der empfindsamsten Jünglingsfreundschaften miterleben, wie sie das ausgehende 18. Jahrhundert mit so viel Hingabe gepflegt hat. In Erlangen studierten sie zusammen und unternahmen von da aus kleine Reisen, von denen Tagebücher berichten, in die fränkische Landschaft, nach Nürnberg und Bamberg. Die beiden Jünglinge erlebten als erste die alte Stadt Nürnberg als ein Stück spätmittelalterlicher Welt. Der Zauber, der für uns heute auf Nürnberg und Rothenburg liegt und auf Hildesheim und Braunschweig und anderen Städten, diese beiden haben ihn zuerst empfunden und ihm Worte gegeben. Ein paar Jahre später haben sie zusammen die Dresdener Galerie besucht. Auf dieser Reise zeigte Wackenroder seinem Freunde einige Blätter, auf denen er wiedergegeben hatte, was ihn bewegte beim Betrachten alter Kunst. Tieck war begeistert, ergriffen, ergänzte das Niedergeschriebene, nach seiner Art sich rasch einsühlend in die Seele des Freundes, und 1797 erschienen anonym „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“. Im nächsten Jahre schon starb Wackenroder. Aus seinem Nachlaß ließ der Freund 1799 „Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst“ erscheinen, auch

hier wieder eigene Arbeiten beisteuernd, die doch den Ton des Freundes ganz echt nicht zu treffen vermochten.

Diese zwei kleinen Büchlein sind alles, was Wadenroder geschrieben hat. Was sie enthalten, deuten die Titel schon an. Keine ästhetischen Erörterungen erwartet man hier, keine Kritiken oder historischen Untersuchungen, nur Herzensergießungen, Phantasien, ein Aussprechen dessen, was ein schlichter, tiefempfindender Mensch, ein Kunstliebhaber, der unbefangen den Werken gegenübertritt — das Gewand des Klosterbruders ist gut gewählt dafür und sitzt ihm recht —, beim Anschauen der Werke der Malerei bewegt oder beim Hören der Musik. Die Plastik steht ihm ferner. Das Gefühlsmäßige, das ihn zum Träumen anregt, sein eigenes Sehnen zum Klingen bringt, das ist es, was auf ihn wirkt. Ganz schlicht erzählt er davon, in fast kindlicher Art, und berichtet, alten Chronisten, besonders Vasari, folgend, von den Menschen, die diese Werke geschaffen, ihrem Leben und ihrer Art; gewiß nicht als Historiker, zum Teil frei erfindend. Und den kleinen Geschichten schickt er Einleitungen voraus, die die Idee deutlich machen sollen, die die Geschichte ausspricht. Die immer wiederkehrende Grundidee ist die des Zusammenhanges von religiösem Erleben und künstlerischem Schaffen und dem darauf beruhenden Auslösen religiöser Empfindung in dem Genießenden. Verstandesmäßige Betrachtung wird zurückgedrängt. Auf das Seelische ist die Aufmerksamkeit gerichtet, auf die Seele des im Porträt dargestellten Menschen, nicht auf äußere Ähnlichkeit und dergleichen. Tieferes klingt an. Empfindung der Andacht erfüllt den Betrachter. Wie in einem Tempel ist ihm zumute, wenn er einen Bildersaal betritt. Nur in einer Stimmung der Weihe dürfte man das tun. Betrachten der Kunstwerke wird mit Gebet verglichen. Wie die tiefst wirkenden Werke der Kunst aus religiöser Ergriffenheit geschaffen seien, wie von Fra Angelico

erzählt wird, daß er gebetet habe, bevor er zu malen begonnen.

Es ist nicht Wadenroder selbst, sondern sein Gefolgsman, der als solcher nur vorübergehend, aber darum um so extremer sich in diese Gedanken hineinsteigernde Tied, der aus Wadenroders Idee die Forderung einer Konversion zum Katholizismus zieht in dem „Brief eines jungen deutschen Malers in Rom an seinen Freund in Nürnberg“. Das war eine Einseitigkeit, die Wadenroder selbst nicht entsprach, die aber sein Hinweis auch auf das deutsche Mittelalter nahegelegt hatte.

Dieser Hinweis auf die deutsche religiöse Malerei, besonders eines Albrecht Dürer, ist das zweite bedeutungsvoll fortwirkende Moment in Wadenroders Herzensergießungen. Hier zum ersten Male ist alte deutsche Kunst gleichgewertet und gleichberechtigt neben die der italienischen Meister gestellt. Neben Raphael ist Dürer der erklärte Liebling des Klosterbruders. Das war für jene Zeit, da die Kunstbetrachtung eines Windelmann klassischen Idealen nachzugehen gelehrt hatte und Goethe und Heinrich Meyer mit ihrer Zeitschrift „Propyläen“ ihm folgten, während andere sich noch mit lockender Kokoschönheit begnügten, etwas ganz Unerhörtes. Einseitigen Verehrern klassischer Schönheit ruft Wadenroder zu: „Warum verdammt Ihr den Indianer nicht, daß er indianisch und nicht unsere Sprache redet? Und doch wollt Ihr das Mittelalter verdammen, daß es nicht solche Tempel baute wie Griechenland? O, so ahndet Euch doch in die fremden Seelen hinein und merket, daß Ihr mit Euren verkannten Brüdern die Geistesgaben aus derselben Hand empfangen habt.“ Und den Männern der Aufklärung: „O, laßt doch jedes sterbliche Wesen und jedes Volk unter der Sonnen bei seinem Glauben und seiner Glückseligkeit.“ — „Erträglicher noch ist Intoleranz des Gefühls als Intoleranz des Verstandes; Aberglaube besser als Systemglaube.“

In dem Kampf der Romantik gegen die Ideen der Aufklärung ist der zarte Wackenroder einer der ersten Rufer im Streite. Ihn erfüllt „heilige Ehrfurcht vor der verflossenen Zeit“ (Tieck), und heilige Ehrfurcht vor der Natur wie vor der Kunst. In beiden hört er „wunderbare Sprachen von geheimnisvoller Kraft“; die der Natur spricht Gott, die der Kunst seine Lieblinge unter den Menschen, die Künstler, die die Schätze der menschlichen Brust aufzuschließen wissen, den Blick in das Innere richten und uns das Unsichtbare in menschlicher Gestalt zeigen.

Die Mehrzahl der Aufsätze in den „Phantasien über die Kunst“ gelten der Musik sowie auch schon das Schlußstück der Herzensergießungen „Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger“, in dem Wackenroder eigenes inneres Erleben darstellt, den Konflikt zwischen nützlicher Wissenschaft und künstlerischem Trieb, die Sehnsucht, sein Leben der Kunst zu weihen, die doch bei dem Mangel an schöpferischem Vermögen ihn nicht zu Genügen und Glück zu führen vermochte, sondern ihn aufrieb durch die Stärke der hochgespannten Phantasie. Die „Phantasien über die Kunst“ sprechen die höchste Auffassung vom Wesen der Musik aus als Kunst des Seelenausdrucks — Theorie des Expressionismus hundertundzwanzig Jahre vor dem Schlagwort —, als Aussprechen des unbewußten Seelenlebens, des Wesens der Seele, das mit einem Strome verglichen wird, dessen Bewegung weder Sprache noch Malerei wiederzugeben vermögen. „In dem Spiegel der Töne lernt das menschliche Herz sich selber erkennen; sie sind es, wodurch wir das Gefühl fühlen lernen,“ heißt es einmal. So ist die Musik ihrer Wirkung nach die erste aller Künste, auch sie religiös wie die Malerei. Und ihre erlösende Kraft wird in dem „wunderbaren morgenländischen Märchen von einem nackten Heiligen“ dichterisch gestaltet wie in einer ergreifenden Legende.

Man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß Wackenroders Äußerungen über Musik nicht nur ihrer Wirkung als Seelenausdruck nachgehen, sondern auch den inneren Gesetzen der Tonkunst, besonders der Instrumentalmusik, und dadurch den Theorien Schellings und Schopenhauers vorarbeiten und Robert Schumanns große Werke vorzudeuten scheinen.

Doch stärkere Wirkung ging von dem aus, was Wackenroder über bildende Kunst zu sagen hatte. Es war einerseits seine Auffassung des Mittelalters oder richtiger der Kunst des ausgehenden Mittelalters, die in Tieck, Novalis und anderen weiter wirkte (vgl. unten S. 102), andererseits die Überzeugung von der religiösen Grundlage der Malerei. Friedrich Schlegels Auffassung der Poesie und der Kunst überhaupt führte zu der gleichen Erkenntnis. So berührt sich denn seine Auffassung der bildenden Kunst nahe mit Wackenroders. Sie ist jedoch erst eine Reihe von Jahren später formuliert worden und wird weniger auf direkte Einwirkung Wackenroders als auf den Eindruck altdeutscher Kunst zurückzuführen sein. Aber freilich war es Wackenroder gewesen, der das Verständnis und die Vorliebe für die Werke alter deutscher Meister nach dem Zeugnis eines Gegners romantischer Kunstbestrebungen, des strengen Klassizisten Heinrich Meyers, „wo nicht vollständig entwickelt, doch der Entwicklung um vieles näher entgegengeführt“ hatte.

Friedrich Schlegel hat auf seinen Reisen am Rhein, in den Niederlanden und in Frankreich, die er in den Jahren 1802 bis 1805 unternahm, sowohl altdeutsche Malerei wie gotische Baukunst kennen gelernt. Früchte dieser Studien waren die „Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden in den Jahren 1802 bis 1804“ und „Grundzüge der gotischen Baukunst; auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz und einen Teil von Frankreich“. Diese „Grundzüge“ bahnten ein tieferes Verständnis gotischer Kunst an und

kamen damit Tendenzen entgegen, die sich schon in der Architektur der Zeit zeigten, aber literarisch seit Goethes Hymnus auf Erwin von Steinbach als Erbauer des Straßburger Münsters noch kaum zu Worte gekommen waren. Friedrich Schlegel gab hier bedeutsame Gesichtspunkte für eine historische Würdigung der verschiedenen Epochen der mittelalterlichen Baukunst und wies im besonderen den Vorwurf der Asymmetrie zurück, den noch August Wilhelm Schlegel in den Jenaer „Vorlesungen über philosophische Kunstlehre“ von 1798 gegen die „düstere“ gotische Baukunst erhoben hat. Es sei nur eine ganz andere Art von Symmetrie, sagte Friedrich, die in den gotischen Werken herrsche als in den klassischen, dem gotischen Prinzip der baukünstlerischen Phantasie entsprechend. Er betonte die Vorherrschaft der germanischen Phantasie in der gotischen Kunst und ihre Fähigkeit, „das Unendliche gleichsam unmittelbar darzustellen und zu vergegenwärtigen“. Ähnlich forderte er von der Malerei in Übereinstimmung mit Wackenroder, „eine Hieroglyphe, ein göttliches Sinnbild soll jedes wahrhaft so zu nennende Gemälde sein“; „die Kunst und die Religion, von der sie nicht getrennt werden kann, ohne sich selbst zu verlieren, sollen den Menschen nicht allein das Göttliche andeuten,“ sondern sollen darstellen, „wie das Göttliche selbst im irdischen Dasein noch durchbricht“. Aus Werken altdeutscher Malerei und der italienischen Frührenaissance, die er gegen die Werke der Hoch- und Spätrenaissance auspielt — in Raphael sah er den Wendepunkt —, hat Schlegel dies gelernt. Es war die Einheit des Gegenstandes mit der Empfindung und dem Erleben des Künstlers, die die starke Wirkung dieser alten Werke bedingt. „Das religiöse Gefühl, Andacht und Liebe und die innigste Begeisterung desselben war es, was den alten Meistern die Hand führte.“ Dies „innige tiefe Gefühl“ vermißte Schlegel bei den späteren Malern und denen der neueren Zeit.

Friedrich Schlegels Sinn für Malerei war nur einseitig entwickelt; nur religiöse Malerei und symbolische Gemälde lagen ihm. So hat er der Richtung der Nazarener programmatisch vorgearbeitet (vgl. Kap. VII), ohne Verständnis für die neue Landschaftsdarstellung, die aus dem ihm selbst verschlossenen romantischen Verhältnis zur Natur hervorging. Aber für beide Richtungen hat ein Wort Gültigkeit, das er in einem späteren Aufsatz prägte und das eine Kernüberzeugung romantischer Kunstauffassung bedeutet: „Ein neues Leben aber kann nur aus der Tiefe einer neuen Liebe hervorgehen, und das Vortreffliche in der Kunst läßt sich nicht so aus verschiedenen Ingredienzen zusammensetzen und bereiten wie ein Heiltrank in der Medizin.“ Nicht Nachahmungen irgend welcher Muster und gar verschiedener zugleich, wie das die Kunst eines Mengs erstrebte, gegen die dieses Wort gesprochen wurde, können eine echte lebendige Kunst heraufführen, nur tiefes inneres Leben der schaffenden Künstler und ihrer Zeit. Um dieses tiefen und einheitlichen Lebens willen wandten die Romantiker ihre Blicke der Kunst des ausgehenden Mittelalters zu. In seinem Gespräch „Die Gemälde“, das beim Besuch der Dresdener Galerie durch den romantischen Freundeskreis 1798 entstand, sagte Wilhelm Schlegel: „Die Erinnerung an die Zeit, wo wir auf dem Wege waren eine echte einheimische Kunst zu bekommen, wenn ungünstige Umstände und die Sucht des Fremden es nicht verhindert hätten, macht mich immer recht wehmütig.“ In Übereinstimmung mit seinem Bruder und Wackenroder nannte er die Kunst „Mitteilung eines tieferen geistigen Sehens, wobei das Äußerliche und einzeln Wirkliche mehr oder weniger unwesentlich wird“. Und gegen die Nachahmungstheorie des 18. Jahrhunderts und gegen jede naturalistische Kunst richtete er das Wort: „Man sieht nicht ein, da die Natur einmal vorhanden ist, warum man sich quälen sollte, ein zweites jenem ganz

ähnliches Exemplar von ihr in der Kunst zustande zu bringen.“

August Wilhelm Schlegel, in dessen „Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst“ diese Aussprüche stehen, war Friedrich Schlegels älterer, ihm recht unähnlicher Bruder. Der weltmännisch-formgewandte August Wilhelm besaß nicht die Originalität und Tiefe Friedrichs, teilte aber mit diesem die starke kritische Begabung und ein außerordentliches Einfühlungs- und Nachempfindungsvermögen, das mit großer sprachlicher Begabung verbunden war. So wurde er ein Meister literarischer Charakteristik, was er z. B. an Goethes „Hermann und Dorothea“ und den „Römischen Elegien“ oder an Shakespeares „Romeo und Julia“ bewährte, ein Meister „positiver Kritik“, als deren Aufgabe er bezeichnete „den großen Sinn, den ein schöpferischer Genius in seine Werke legt, den er oft im Innersten ihrer Zusammensetzung aufbewahrt, rein, vollständig, mit scharfer Bestimmtheit zu fassen und zu deuten und dadurch weniger selbständige, aber empfängliche Betrachter auf die Höhe des richtigen Standpunkts zu heben“. Diese Aufgabe der Kritik, den Kern eines Werkes zu erfassen und herauszustellen und es so gleichsam noch einmal zu bilden, hat keiner so erkannt und erfüllt wie die Brüder Schlegel. Im 18. Jahrhundert suchten die Kritiker nach feststehenden ästhetischen Kriterien zu urteilen; seit August Wilhelm und Friedrich Schlegel, die aber in Herder einen Vorläufer haben, sucht die Kritik zu charakterisieren.

August Wilhelm wurde dank seiner besonderen Begabung Meister noch auf einem anderen Gebiete, dem der Übersetzungskunst. Seine Übersetzung Shakespeares, zu der Tieck nur den Namen hergegeben, andere, wie Tiecks Tochter Dorothea, schwächere Beiträge beigefeuert haben, ist schlechthin klassisch zu nennen, ein Meisterwerk, das Shakespeare in Deutschland fast heimgemacht hat als in England und auch heute nur

in Einzelheiten, nicht im ganzen übertroffen werden kann. Übersetzungen italienischer, spanischer und portugiesischer Dichtung folgten als „Blumensträuße italienischer, spanischer und portugiesischer Poesie“ (1804) und „Spanisches Theater“ (1809). Die romanische und die indische Philologie danken August Wilhelm Schlegel entscheidende Anregungen und wertvolle grundlegende Mitarbeit. Seine eigenen dichterischen Leistungen freilich sind nur bewundernswert formgewandt ohne die eigentlich schöpferische Kraft, die mit innerer Notwendigkeit bildet (vgl. unten Kap. VI). Zum „Athenäum“ steuerte er, ein Meister der Parodie, sehr geistreiche und witzige Satiren und Kritiken bei außer dem Gespräch „Die Gemälde“.

Seine für die romantische Bewegung bedeutendste Leistung waren die „Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst“, die er in den Jahren 1801 bis 1804 in Berlin hielt, die aber erst in späterer Zeit gedruckt wurden. Hier zum erstenmal wurden die ästhetischen und historischen Bestrebungen der Frühromantiker, in erster Linie die Gedanken Friedrich Schlegels, einheitlich zusammengefaßt und einem größeren Publikum zugänglich gemacht. Starke und nachhaltige Anregungen gingen von diesen Vorlesungen aus. Das Streben nach Verständlichkeit und nach Wirkung in die Breite hat freilich dazu geführt, daß die Gedanken Friedrich Schlegels nicht nur popularisiert und gemildert sind, sondern auch manches von ihrer Schärfe und Tiefe eingebüßt haben. Im ersten Teil behandelte August Wilhelm Schlegel die Kunstlehre, im zweiten die Geschichte der klassischen, im dritten die der romantischen oder modernen Literatur, d. h. der europäischen Literatur des Mittelalters und der Neuzeit, in groß angelegter Überschau.

Die Auffassung der Kunst, die August Wilhelm Schlegel hier vortrug, berief sich ausdrücklich auf Schelling und systematisierte zugleich Gedanken des Bruders. Schelling, über dessen Naturphilosophie im nächsten

Vortrag gesprochen werden soll, nicht unberührt von verwandten Bestrebungen der Zeit, die ihm frühzeitig in Hölderlin, danach in Goethe und den Romantikern, besonders in Caroline Schlegel, nahe traten, sah in der Kunst die höchste Tätigkeit des menschlichen Geistes. Schon in seinem Systemprogramm von 1796, der Keimzelle seines gesamten Werkes, hatte er verkündet, daß am Ende der Menschheit die Dichtkunst alle Wissenschaften überleben werde. Am Schluß seines Hauptwerkes, dem „System des transzendentalen Idealismus“ von 1800, hat er eine Philosophie der Kunst gegeben als Krönung der gesamten Philosophie, in der Kunst den Weg zur letzten Synthese, Vereinheitlichung, sehend, die er ebenso erstrebte wie die Romantiker. Im Kunstschauen wie im Kunstschaffen vereinigen sich nach Schelling bewußte und unbewußte Tätigkeit des Ich, versinkt die Scheidewand zwischen der natürlichen und der idealistischen Welt, wird das Unendliche und das Endliche eins. Schönheit ist ihm „endliche Darstellung des Unendlichen“ und zugleich Wahrheit und Güte. „Die Wahrheit, die nicht Schönheit ist, ist nicht die absolute Wahrheit, und die Güte, die nicht Schönheit ist, ist nicht die absolute Güte.“ Im Kunstwerk wird das unmittelbar sinnlich anschaulich, was für den Philosophen nur geistige Anschauung ist und nur mittelbar darzustellen. Darum muß gerade auch für den Philosophen die Kunst das Höchste sein, „weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung in einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist, und was im Leben und Handeln, ebenso wie im Denken, ewig sich fliehen muß“. (Vgl. unten S. 193.)

August Wilhelm Schlegel, 1767 geboren, übernahm Schellings Auffassung des Schönen wie seine Überzeugung von der Verwandtschaft der Kunst mit dem Schaffen der Natur. Die neue Auffassung der Kunst, die in Gegensatz zu der Aufklärung durch Herder, Karl

Ph. Moritz, Kant und Goethe eingeleitet war, wurde von A. W. Schlegel gleichsam als Abschluß einer längeren geistigen Entwicklungslinie so formuliert: „Die Kunst soll wie die Natur selbständig schaffend, organisiert und organisierend lebendige Werke bilden, die nicht durch einen fremden Mechanismus wie etwa eine Pendeluhr, sondern durch inwohnende Kraft wie das Sonnensystem beweglich sind.“ Und das Schöne nennt Schlegel eine „symbolische Darstellung des Unendlichen“, Schellings Auffassung durch den Begriff des Symbolischen verdeutlichend. Er erläutert das so: Nur symbolisch, in Bildern und Zeichen, könne das Unendliche zur Erscheinung gebracht werden. „Die unpoetische Ansicht der Dinge ist die, welche mit den Wahrnehmungen der Sinne und den Bestimmungen des Verstandes alles an ihnen für abgetan hält; die poetische, welche sie immerfort deutet und eine figürliche Unererschöpflichkeit in ihnen sieht. Dadurch wird erst alles für uns lebendig. Dichten ist nichts anderes als ein ewiges Symbolisieren: wir suchen entweder für etwas Geistiges eine äußere Hülle oder wir beziehen ein Äußeres auf ein unsichtbares Inneres.“

Die Kunst als symbolische Darstellung des Unendlichen, als Anschauen des Übersinnlichen, als Vereinigung zweier sonst getrennter oder getrennt scheinender Welten — damit ist die romantische Kunstauffassung, die Überzeugung Wackenroders und Friedrich Schlegels, Hardenbergs (vgl. das nächste Kapitel) und anderer auf die kürzeste und deutlichste Formel gebracht.

Von hier aus gewann August Wilhelm Schlegel die Möglichkeit, die Dichtung der neueren Zeit einschließlich des Mittelalters als romantische Kunst zu charakterisieren. Dieser Geschichte der Literatur im zweiten und dritten Teil der Vorlesungen schickte er eine „Allgemeine Übersicht des gegenwärtigen Zustandes der deutschen Literatur“ voraus, die eine Auseinandersetzung des romantischen Standpunktes mit dem Geist seiner Zeit

überhaupt ist. Im Gegensatz zum Selbstbewußtsein der Zeitgenossen wird hier konstatiert, daß die Künste insgesamt im tiefen Verfall seien, daß die Zeit keine Literatur habe, nur die ersten Fäden dazu geknüpft, wobei unter Literatur nicht eine bloße Anhäufung von Werken verstanden werden soll, sondern „ein Vorrat von Werken, die sich zu einer Art von System untereinander vervollständigen, worin eine Nation die hervorstechendsten Anschauungen ihrer Welt, ihres Lebens niedergelegt findet“. Schlegel will dies unter anderem damit beweisen, daß die besten Schriftsteller keineswegs die beliebtesten seien, und gibt eine scharfe Kritik der Modedichter seiner Zeit und darüber hinaus eine Kritik des Geistes des Zeitalters überhaupt, seiner sogenannten Vortrefflichkeiten und Fortschritte. Die „vier ursprünglichen und ewigen Richtungen des menschlichen Gemütes“, Philosophie und Kunst, Religion und Sittlichkeit, sieht Schlegel in der Zeit verkannt; die Kunst, indem sie als Nachahmung der Natur aufgefaßt und die schöpferische Phantasie durch die Kritik der Korrektheit unterdrückt werde; die Philosophie, indem sie nur auf Erfahrung zurückgeführt werde, während sie es doch mit dem Absoluten zu tun habe, das über aller Erfahrung stehe; die Sittlichkeit, indem sie aus dem Eigennutz erklärt und die Moral so zu einer bloßen Klugheitslehre verwandelt werde; die Religion, indem man sie gar als abgeschmackte Phantasie verwerfe. Die statt dessen so viel gerühmte Gelehrsamkeit des Zeitalters kann der Romantiker nur als Kleinarbeit ansehen, der es an leitenden Ideen fehle, und der Wert der gepriesenen Erfindungen und Entdeckungen wird in Frage gestellt. Einseitig gewiß, aber durch diese Einseitigkeit wird die richtige Erkenntnis deutlich gemacht, daß aller sogenannte Fortschritt in Technik, Verkehr, Handel und wissenschaftlicher Kleinarbeit usw., daß alle sogenannte Zivilisation noch nicht Kultur bedeute. Ansätze zur Überwindung der Welt der Aufklärung sieht August Wilhelm

Schlegel in dem transzendentalen Idealismus Fichtes und in Goethe.

So machte er sich die Bahn frei zur Würdigung der Vergangenheit, bei der er die ebenbürtige Gegenwärtigkeit antiker und moderner Poesie herausarbeitete, die Friedrich Schlegel zuerst verkündet hatte. In den „Epochen der Dichtkunst“ hatte dieser auch die ersten Linien für seines Bruders große Darstellung gezogen. Die Dichtung des Mittelalters wurde von August Wilhelm als erstem eingehend und mit tiefem Verständnis gewürdigt. Diese Darstellung, die stark auf die Zeit gewirkt hat (vgl. unten S. 102), gab er nicht darum, so sagte er ausdrücklich, um tote Nachahmung der Schätze der Vorwelt anzuregen, sondern damit die Gegenwart von diesen lerne, „noch unberührte Geheimnisse des Gemüths auszusprechen“ — womit die Aufgabe der romantischen Dichtung gut gekennzeichnet ist.

Einige Jahre später, 1808, hielt August Wilhelm in Wien „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur“, die auch im Druck erschienen. Ein Teil des in den Berliner Vorlesungen Dargestellten wurde hier ausführlicher erörtert. Die antike Dichtung und die romantische des spanischen und englischen Dramas stellte er hier folgendermaßen einander gegenüber: „Die antike Kunst und Poesie geht auf strenge Sonderung des Ungleichartigen, die romantische gefällt sich in unauflösllichen Mischungen; alle Entgegengesetzten: Natur und Kunst, Poesie und Prosa, Ernst und Scherz, Erinnerung und Ahndung, Geistigkeit und Sinnlichkeit, das Irdische und Göttliche, Leben und Tod, verschmelzt sie auf das innigste miteinander . . . So ist die gesamte alte Poesie und Kunst gleichsam eine harmonische Verkündigung der auf immer festgestellten Gesetzgebung einer schön geordneten . . . Welt. Die romantische hingegen ist der Ausdruck des geheimen Zuges zu dem immerfort nach neuen und wundervollen Geburten ringenden Chaos, welches unter

der geordneten Schöpfung, ja in ihrem Schoße sich verbirgt; der beseelende Geist der ursprünglichen Liebe schwebt hier von neuem über den Wassern. Jene ist einfacher, klarer und der Natur in der selbständigen Vollendung ihrer einzelnen Werke ähnlicher; diese, ungeachtet ihres fragmentarischen Ansehens, ist dem Geheimnis des Weltalls näher.“ Damit ist auch schon hingewiesen auf das, was Goethe und die Romantiker trennte. Und kürzer und schlagender noch ist dieser Gegensatz in die Worte gefaßt: „Die Poesie der Alten war die des Besitzes, die unsrige ist die der Sehnsucht; jene steht fest auf dem Boden der Gegenwart, diese wiegt sich zwischen Erinnerung und Ahndung.“

III. Religion und Natur

In verschiedenen Formulierungen romantischer Kunst-
auffassung, bei Wackenroder zumal, aber auch in der
letztgenannten Charakteristik der romantischen Kunst im
Gegensatz zur klassischen von A. W. Schlegel erscheint
ein religiöser Einschlag als entscheidendes Moment. In
Friedrich Schlegels Entwicklung ist ein ständiges Stärker-
werden dieses Momentes, das ihm in seiner ersten Epoche
relativ fern lag, nicht zu verkennen. Andere Vertreter
der Romantik, wie Schleiermacher und Novalis, er-
scheinen von vornherein als religiöse Naturen. Erwachsen
in der religiösen Welt des Pietismus, die oben (S. 10)
gekennzeichnet wurde, sind sie die Wortführer der Religion
im Kreise der sogenannten Frühromantiker geworden.

Macht es Friedrich Schlegel auch den Nachlebenden
immer wieder schwer, all die scheinbaren oder tatsäch-
lichen Widersprüche seiner Natur zu verstehen und an
seinen Schwächen und Egoismen sich nicht zu stoßen, das
Beste, was sich zur Ehrenrettung seiner Persönlichkeit
sagen läßt, ist, daß er Schleiermacher und Novalis zu
Freunden gehabt hat.

Es war eine sehr ungleiche Ehe — mit diesem
Namen bezeichneten sie selbst ihre Freundschaft, seit sie zu
Weihnachten 1797 eine gemeinsame Wohnung bezogen
hatten —, die der Prediger an der Berliner Charité
Friedrich Schleiermacher und Friedrich Schlegel zu-
sammen führten. Nicht nur die Verschiedenheit ihrer
Naturen war groß, auch die ihrer Interessen. Aber sie
förderten sich in eifrigem Gedankenaustausch. Schlegel
erschloß dem Freunde die Welt der Poesie und
die Philosophie Fichtes und schulte seine Anlage zu

kritischem Denken und zu begrifflicher Formulierung. Schleiermacher brachte ihm dafür Spinoza nahe, den von ihm aufs höchste Verehrten, und vertiefte sein Verständnis für Plato, dessen Dialoge sie gemeinsam zu übersetzen begannen, ein Unternehmen, das freilich bald auf Schleiermachers zarteren Schultern allein liegen blieb. Wichtiger noch war der starke Eindruck, der von Schleiermachers Verhältnis zur Religion ausging, von dem religiösen Grundzug seiner Persönlichkeit und von seiner lauterer Sittlichkeit. Friedrich hatte einmal dem Bruder geschrieben: „Eine Verbindung mit mir, die lange bestehen soll, muß auf gegenseitiger Anregung der Sittlichkeit beruhen — denn diese Verbindung nimmt ewig zu. Vor allem aber muß der, den ich lieben soll, fähig sein, nur in einem zu leben und über einem alles zu vergessen. Vor allem aber dieselbe Stärke der Liebe, die aus der Sehnsucht nach dem Unendlichen herrühren kann, indem das Herz das unendliche Gut, was ihm fehlt, in dem Geliebten zu finden vermeint.“ Dies beides, was Schlegel hier von einem Freunde verlangt, besaß Schleiermacher im hohen Grade, religiösen Enthusiasmus, der aus Sehnsucht nach dem Unendlichen hervorgeht, und tiefe Sittlichkeit. Über diesen ethischen Zug des Freundes, der stark auf ihn wirkte, schrieb Schlegel dem Bruder: „Schleiermacher ist ein Mensch, in dem der Mensch gebildet ist, und damit gehört er freilich für mich in eine höhere Rasse.“ Ein Mensch, in dem der Mensch gebildet ist, das besagt in Schlegels Sprache nichts Alltägliches, das Höchste vielmehr, was von einem Menschen zu sagen ist, das, was Schlegel erstrebte und nicht erreichte. Friedrich Schlegel, der bisher nur allzu Umgetriebene, der viel erfahren hatte, fand hier ein reines, in sich ruhendes Gemüt, an dem er ausruhen konnte. Schleiermacher dagegen, in der klösterlichen Stille einer Herrnhuter Brüdergemeinde erwachsen und in ländlicher Abgeschlossenheit im gräflich Dohnaschen Hause zu Schlo-

bitten als Erzieher zuerst ins Leben getreten, war in Berlin nun in die Welt geworfen und in Konflikte der Leidenschaften und fand in Schlegel einen ungestümen, paradoxen Deuter des Lebens. Zuerst ließ er sich stark von ihm imponieren, konnte aber auf die Dauer seine Schwächen nicht übersehen. Schleiermachers Briefe an seine Schwester lassen uns in die Geschichte dieser Freundschaft hineinschauen. Diese Briefe, sowie solche an Freunde und spätere an die Braut, sind überhaupt die schönsten Dokumente seines inneren und äußeren Lebens. Neben den Briefen ist von all seinen Schriften ein Buch aus dieser Zeit besonders zu nennen, das die Tiefe seines Herzens aufschließt und von seinem edelsten Sehnen und Streben Zeugnis gibt: „Monologen, eine Neujahrsgabe“ 1800. Ein ganz persönliches Werk, entstanden aus einer, wie er selbst sagt, unbezwinglichen Sehnsucht sich auszuspochen, ganz ohne Absicht, in wenig Wochen in einer rhythmisch gehobenen Sprache hingeschrieben, edelstes Zeugnis der Ideale der Besten seiner Zeit, die den Idealen heutiger Jugendbewegung verwandt sind. Die geistesgeschichtliche Stellung der „Monologen“ hat Schleiermacher selbst gekennzeichnet, indem er sie einen Versuch nennt, „den philosophischen Glauben Fichtes an die Allmacht der Freiheit und des Bewußtseins ins Leben zu übertragen und den Charakter darzustellen, der dieser Philosophie entspräche“. Eine Darstellung also der sittlichen Folgerungen aus Fichtes Grundgedanken, nicht in Entwicklung eines ethischen Systems, sondern in der Zeichnung eines Charakters, seines eigenen, und seiner Sehnsucht. Die sittliche Freiheit des Menschen ist der Ausgangspunkt der Schrift, der Glaube an die „Autonomie des Geistes“. „Kraft seines Willens ist die Welt da für den Geist, höchste Freiheit ist die Tätigkeit, die sich in seinem wechselnden, sie bildenden Handeln ausdrückt, und unvermerkt in diesem Handeln sich seiner selbst bewußt als immer desselben

feiert er ein ewiges Leben". Der Wert des Selbstbewußtseins ist Schleiermacher — unabhängig von Fichte — in einem religiösen Erlebnis, einer Art innerer Offenbarung aufgegangen, in der er sich der Menschheit in sich, seiner Aufgabe und Freiheit als Mensch, bewußt wurde; und mit diesem Erlebnis verband sich ein zweites, in dem ihm der Wert der Individualität aufging, die Erkenntnis, daß die Menschheit nicht bloß ein Allgemeines sei, ein unterschiedsloses Geistiges, das auf die einzelnen Menschen verteilt, ein Allgemeingültiges, das für alle bindend sei, so wie Kant noch die Menschen als gleiche Exemplare ein und derselben Vernunftgattung angesehen hatte, sondern „daß jeder Mensch auf eigene Art die Menschheit darstellen soll“, daß in jedem Menschen sich eine „Individualgestalt“ der Menschheit zeige. Diese Überzeugung von dem unendlichen Werte der einzelnen Persönlichkeit empfindet Schleiermacher als tief beglückend und zugleich verpflichtend. Daraus erwächst der ethische Vorsatz: „Immer mehr zu werden, was ich bin, das ist mein einziger Wille.“ Nietzsche scheint hier vorweggenommen wie überhaupt in so manchen Gedanken der Romantiker. Nicht einem willkürlichen Subjektivismus, einem schrankenlosen Egoismus soll damit das Wort geredet werden, nur der Entwicklung des Eigensten in jedem Menschen, der unverletzlichen Treue gegen sich selbst — die tiefe Begründung des romantischen Bildungstrebens. Die innere Kraft, die dem Menschen in diesem Streben hilft, ist das Gewissen. Nur wenige Ethiker haben über die Kraft des Gewissens so Gutes und Tiefes gesagt wie Schleiermacher oder Fichte und Novalis. Alle bloße Gesetzes- und Pflichtmoral ist damit überwunden; aber auch alle hedonistische Ethik. Zur Denkweise seines Zeitalters fühlt Schleiermacher sich im Gegensatz und bringt das stark zum Ausdruck. Er verachtet dies Geschlecht, das sich schamlos der Verbesserung der Welt rühme und diese

Verbesserung nur in der Steigerung des sinnlichen Wohlbehagens möglichst vieler Menschen sehe. Gegenüber dem Fortschritt äußerer Zivilisation, der Wirtschaft und Technik, des Verkehrs, der äußeren Lebenshaltung, der ja nicht zugleich Fortschritt der inneren Kultur zu sein braucht und es im 19. Jahrhundert gewiß nicht war, betont Schleiermacher den größeren Wert innerer Bildung, der „immer vollendeteren Darstellung des reinen Wesens der Menschheit“.

Wie von hier aus auch die menschlichen Gemeinschaften der Freundschaft, der Ehe, des Staates usw. neuen Sinn und tiefen Inhalt bekommen, davon wird weiter unten noch zu sprechen sein. Mit ergreifenden Tönen der Sehnsucht spricht Schleiermacher hier von seinen Idealen der Freundschaft und der Ehe, die er überall nur entheilligt sieht, und vom Wesen des Staates, das er in seiner Zeit nirgends verwirklicht findet. Und auch der Geselligkeit wird nun eine große Aufgabe zugewiesen, was der „Versuch einer Theorie des geselligen Betragens“ näher ausführt, sehr bezeichnend für Schleiermacher und seinen Freundeskreis, der in der Tat eine Kunst der Geselligkeit pflegte, wie sie nur wenige Zeiten gekannt haben.

Der Gegensatz, in dem sich Schleiermacher mit seinen ethischen Überzeugungen zu den Moralsystemen der Aufklärung wie auch zu Kant befand, veranlaßte ihn zu eingehender kritischer Auseinandersetzung mit den bisherigen Sittenlehren. Daraus erwuchs der Plan einer Schrift über die Immoralität aller Moral, aus dem die 1803 geschriebenen „Grundlinien einer Kritik der bisherigen Sittenlehre“ entstanden, sehr scharfe und tief-schürfende Auseinandersetzungen, die neben anderem einen höchst bedeutsamen Versuch, über den Formalismus der Ethik Kants hinauszukommen, bedeuten. Schleiermachers spätere Werke, zumal die Vorlesungen über Ethik, aber auch kleinere Abhandlungen setzen diesen Versuch

fort. Schleiermacher ringt darum, den inhaltlichen Begriff des Guten und der Tugend wieder zu gewinnen und eine objektive Sphäre der Ethik sicher zu stellen. Bestrebungen moderner Philosophen sind dem verwandt. Darauf kann hier nicht näher eingegangen werden.

Doch nicht durch das persönliche Bekenntnis der „Monologen“ hat Schleiermacher am stärksten auf die romantische Bewegung gewirkt, sondern durch die vorher erschienenen „Reden über die Religion. An die Gebildeten unter ihren Verächtern“. Diese Schrift wendet sich an sogenannte gebildete Kreise, die dem religiösen Leben entfremdet waren, und sucht, um ihnen die Religion wieder nahe zu bringen, einen ganz allgemeinen Begriff der Religion aufzustellen, unabhängig von allen Dogmen und Kirchenlehren. In der zweiten Rede „Über das Wesen der Religion“, dem wichtigsten Abschnitt, ist eine romantische Grundanschauung formuliert. Für Schleiermacher ist Religion weder Denken noch Handeln, sondern Anschauung und Gefühl. „Anschauen will sie das Universum, in seinen eigenen Darstellungen und Handlungen will sie es andächtig belauschen, von seinen unmittelbaren Einflüssen will sie sich in kindlicher Passivität ergreifen und erfüllen lassen.“ Anschauen des Weltalls und Gottes im Weltall und das daraus erwachende Gefühl ist Religion. Die Formulierung „Anschauen“ mag durch Fichtes und Schellings Lehre von der intellektuellen Anschauung (geistige Anschauung als unmittelbares Erkennen, nicht auf einen bestimmten Gegenstand gerichtet, sondern das Unterbewusste, Jenseitige, Allgemeine erhellend, intuitives Wissen vom Absoluten) mitbedingt sein, das zugrunde liegende Erlebnis ist Schleiermachers persönliches Eigentum, verwandt den religiösen Erlebnissen pietistischer, speziell herrnhutischer Christen, unter denen er aufwuchs, verwandt dem Grunderleben aller mystischen Bewegungen, als deren Fortsetzung sich die Romantik hier deutlich erweist, ein Er-

leben des Hingegebenseins an das Unendliche, des Auf-
 geschlossenseins für die Gottheit, etwas Passives, eine
 Antwort auf die Tätigkeit Gottes oder des Universums.
 So nennt Schleiermacher Religion auch geradezu das
 „Gefühl schlechthiniger Abhängigkeit“. Der Liebes-
 begriff mittelalterlicher Philosophie steht diesem Er-
 leben viel näher als Fichtes „Wissenschaftslehre“, für
 die das aktive Ich im Zentrum steht, das die Welt nur
 braucht, „um sich daran zu entfalten“. Fichte war letzten
 Endes kein Romantiker. Den Moment des Hingegeben-
 seins an das Universum, des intuitiven Erfassens des
 Unendlichen — „mitten in der Endlichkeit eins werden
 mit dem Unendlichen“ — feiert Schleiermacher im Sinne
 der Mystik als „bräutliche Umarmung“. Solches Er-
 fassen kann durch die verschiedensten Gegenstände oder
 Momente angeregt sein; alles Endliche ist ja Ausdruck
 des Unendlichen — Spinozas Pantheismus wirkt nach —
 besonders aber das menschliche Gemüt. Im anderen
 Menschen das Universum, das Unendliche schauen ist
 für Schleiermacher der höchste Inhalt der Liebe und
 Freundschaft. Ist jeder doch eine besondere Individual-
 darstellung der Menschheit. Hier vereinen sich Liebe
 und Religion. „Um die Welt anzuschauen und um Religion
 zu haben, muß der Mensch erst die Menschheit gefunden
 haben, und er findet sie nur in Liebe und durch Liebe.
 Darum sind beide so innig und unzertrennlich verknüpft,
 Sehnsucht nach Liebe ist es, was ihm zum Genuß der
 Religion verhilft.“ Davon nachher noch. Und wie im
 anderen soll der Mensch auch in sich selbst das Universum
 schauen. „Im Inneren bildet sich das Universum ab,
 und nur durch das Innere wird auch das Äußere ver-
 ständlich.“ „Selbstanschauung und Anschauung des Uni-
 versums sind Wechselbegriffe“ notiert Schleiermacher
 einmal in sein Tagebuch und die Verse:

„Wer sich nicht selbst anschaut, nie wird er das Ganze begreifen,
 Wer nicht das Ganze gesucht, findet wohl nimmer sich selbst.“

„Ihr selbst seid ein Kompendium der Menschheit, eure Persönlichkeit umfaßt in einem gewissen Sinne die ganze menschliche Natur, und diese ist in allen ihren Darstellungen nichts als euer eigenes vervielfältigtes . . . Ich.“ Nicht mit Hochmut ist das gesprochen, sondern mit der Demut, die überall Wunder zu sehen gelernt hat. „Wir ist alles Wunder.“

Solche demütige Hingabe an das Unendliche hat ihre eigene Sphäre. Die Religion im Sinne Schleiermachers ist nicht gleichbedeutend mit Moral — „Alles eigentliche Handeln soll moralisch sein und kann es auch, aber die religiösen Gefühle sollen wie eine heilige Musik alles Tun des Menschen begleiten, er soll alles mit Religion tun, nichts aus Religion“ —, aber auch getrennt von Kunst und Philosophie. Hier befindet sich Schleiermacher im Gegensatz zu Friedrich Schlegel, der einen ganz allgemeinen, zu allgemeinen Begriff der Religion in jener Zeit vertrat, Religion als „Weltseele der Bildung“, als Enthusiasmus faßte, weder von Poesie noch von Moral zu trennen. Aber weit schärfer noch ist der Gegensatz Schleiermachers zu der Geisteshaltung der Aufklärung mit ihrem Fragen nach Nützlichkeit und Zweck und ihrer Geringsachtung der Phantasie. Diese Anschauungen sieht er als schlimmstes Hemmnis der Religion an. Schleiermacher betont auch den Gegensatz der wahren Gemeinschaft der Frommen zu den realen Formen der Kirchen, die sich um „die wahre Kirche“ erst herumlegen. Doch die Bedeutung des Christentums für diese wahre Kirche wird bei aller Betonung des Toleranzgedankens stark herausgearbeitet; die letzte Rede ist geradezu eine Apologie des Christentums.

In seiner späteren Entwicklung ist Schleiermacher von manchen Formulierungen seiner Jugendschrift abgerückt. Er hat die verpflichtenden Formen der Gemeinschaften und der Kirche stärker anerkennen gelernt und die Mächte des historisch Gewordenen. Seiner Grund-

Schlegel

auffassung aber ist er auch in seiner kirchlichen Amtstätigkeit durchaus treu geblieben. Religion ist ihm nicht Handeln, nicht Erkennen, sondern Gefühl; sie gipfelt in den Momenten frommen Hingegenseins.

In der zweiten Auflage seiner Reden über die Religion hat Schleiermacher unter anderen folgenden Satz eingefügt: „Nur schweigend, denn der neue und tiefe Schmerz hat keine Worte, will ich Euch hinweisen auf ein herrliches Beispiel, . . . auf den zu früh entschlafenen göttlichen Jüngling, dem alles Kunst ward, was sein Geist berührte, seine ganze Weltbetrachtung zu Einem großen Gedicht, den Ihr, wiewohl er kaum mehr als die ersten Laute wirklich ausgesprochen hat, den reichsten Dichtern beigesellen müßt, jenen seltenen, die ebenso tiefsinnig sind als klar und lebendig. An ihm schauet die Kraft der Begeisterung und der Besonnenheit eines frommen Gemüthes, und bekennet: wenn die Philosophen werden religiös sein und Gott suchen wie Spinoza, und die Künstler fromm sein und Christum lieben wie Novalis, dann wird die große Auferstehung gefeiert werden für beide Welten.“ Diese Worte gehen auf den inzwischen verstorbenen Friedrich von Hardenberg. Ihnen sei angeschlossen, was der Norweger Steffens in seinen Lebenserinnerungen, die uns sehr lebendig in die Zeitverhältnisse und Persönlichkeiten der Romantik hineinschauen lassen, über diesen Dichter sagt: „Sein Äußeres erinnerte dem ersten Eindruck nach an jene frommen Christen, die sich auf eine schlichte Weise darstellen . . . Aber vor allem lag in seinen tiefen Augen eine ätherische Glut. Er war ganz Dichter. Das ganze Dasein löste sich für ihn in eine tiefe Mythe auf. Gestalten waren ihm beweglich wie die Worte, und die sinnliche Wirklichkeit blickte aus der mythischen Welt, in welcher er lebte, bald dunkler, bald klarer hervor . . . Ihm war diese geheime Stätte die ursprüngliche klare Heimat; von dieser

aus blickte er in die sinnliche Welt und ihre Verhältnisse hinein. Die ursprüngliche Mythe, die zu seinem Wesen gehörte, schloß ihm selbst das Verständnis der Philosophie, aller Wissenschaften, der Künste und der bedeutendsten geistigen Persönlichkeiten auf. Daher war die wunderbare Anmut seiner Sprache, die Melodie seines Stils nichts Erlerntes, sondern ihm eben das Natürlichste, daher bewegte er sich mit gleicher Leichtigkeit in der Wissenschaft wie in der Poesie, und die tiefsten, ja schärfsten Gedanken konnten ihre Verwandtschaft mit dem Märchen ebenso wenig verleugnen, wie das bunteste, scheinbar willkürlichste Märchen seine, wenn auch verborgene, spekulative Absichtlichkeit.“ Und weiter spricht Steffens von dem starken, ein ganzes Leben bestimmenden Eindruck, den so manche damals von Novalis erhalten haben.

Friedrich von Hardenberg, der sich als Dichter Novalis nannte, einen alten Beinamen eines Zweiges seiner Familie aufnehmend, zu deutsch etwa „Neuland“, wurde 1772 zu Wiederstedt in der Grafschaft Mansfeld geboren, Kind einer frommen Adelsfamilie, die herrnhutischen Überzeugungen und Sitten zuneigte. Der Vater hatte nach dem Tode seiner ersten Gattin ein Erlebnis pietistischen „Durchbruchs“, innerer Erleuchtung gehabt, war fromm und streng geworden. Die Mutter war weich. In dem früher Nonnenkloster gewesenen väterlichen Schlosse verlebte Hardenberg eine stille Kindheit, in der er pietistisch-herrnhutische Anschauungen ohne innere Reibungen in sich aufnahm. Als ihm dann in Jena, wo er die Rechte studierte, den stärksten Eindruck aber von Schiller empfing, ein fröhliches Leben sich aufthat, war er ein flotter Student und gerne heiterem Lebensgenuß zugewandt. Wieland scheint jetzt der Lehrmeister seines Lebens zu sein. Lebenslustlehre und moralisierende Altklugheit sprechen aus seinen Briefen, durchaus im Stil der Zeit, ohne daß ein ernsthafter Konflikt mit der religiösen

Atmosphäre seiner Kindheit daraus erwächst. Die Gedichte des Jünglings sind noch ohne eignen Ton, Kokotändelei herrscht vor.

So erscheint denn auch Hardenberg im Verhältnis zu dem nur zwei Monate älteren Friedrich Schlegel, dem er bei Fortsetzung seiner Studien in Leipzig nahetritt, durchaus als der Jüngere. Schlegel schreibt dem Bruder von ihm als einem jungen Manne, den das Schicksal in seine Hand gegeben, aus dem alles werden könne. Bildungsfähig, vertrauend, offenherzig, jugendlich empfänglich, unbedingt optimistisch, durch das Studium der Philosophie von Plato und Hemsterhuis beschwingt, nicht beschwert, so tritt Hardenberg ihm entgegen: „Nie sah ich so die Heiterkeit der Jugend. Seine Empfindung hat eine gewisse Keuschheit, die ihren Grund in der Seele hat, nicht in Unerfahrenheit,“ schreibt Schlegel. Welch ein Gegensatz zu seiner eigenen Zerrissenheit und wachen Gequältheit! Schlegel hat dem Freunde viel bedeutet. „Ich habe durch Dich Himmel und Hölle kennen gelernt, durch Dich von dem Baume des Erkenntnisses gekostet,“ schreibt ihm Novalis. Es waren reiche Anregungen, die jener zu geben hatte, historischer und philosophischer Art, und darüber hinaus Einblicke in die Tiefen und Zerrissenheiten des Lebens, wie der harmonisch veranlagte Hardenberg sie noch nicht kannte, die ihm aber doch nicht das sichere Glaubensgefühl inneren Geborgenseins nehmen konnten, dieses vertrauensvolle Reisen nach eigenem Gesetz.

Waren in Leipzig unter Erlebnissen mancherlei Art die Fachstudien wenig gefördert worden, so gelang es Hardenberg doch in kurzer Zeit an der Universität Wittenberg seine Studien zu gutem Abschluß zu bringen. Er war ein außergewöhnlich begabter Mensch und hatte offenen Blick für Welt und Dinge, wie auch sein Reisejournal zeigt, das er über einen Ausflug von Wittenberg an den Harz geführt hat. Ein Mensch, der mitten im

Leben stand, weltgewandt, praktisch und raschen Blicks. So erwies er sich auch in der praktischen Verwaltungstätigkeit in Tennstedt. Sein Vorgesetzter, der Kreisamtmann Just, wurde bald zu seinem Freunde. Er hat ihm einen schönen Nachruf gewidmet, in dem er seine Gewissenhaftigkeit und Geschäftstüchtigkeit rühmt. Gardenberg hatte nichts von der Berufsscheu mancher anderen Romantiker. Seine schriftstellerische Tätigkeit war ihm nur Nebensache — so sagt er selbst wiederholt —, eine persönliche Angelegenheit. Doch damals war der Dichter in ihm noch nicht erwacht.

Da lernte er auf einer Dienstreise bei dem Freiherrn von Rodenthin auf Grüningen dessen Stieftochter Sophie von Rühn kennen. Eine Viertelstunde entschied für sein Leben. „Nun war die Zeit der Torheiten und Frivolitäten vorüber,“ bekannte er selbst.

Zwölf Jahre war diese Sophie damals alt, vierzehn, als sie sich mit Gardenberg verlobte. Das war für jene Zeit freilich nicht so außergewöhnlich, wie es uns heute erscheint. Aber was wir von Sophie wissen aus ihren Briefen und Gardenbergs Aufzeichnungen, so aus dem getreulich beobachtenden Studienblatt „Alarisse“, das stimmt gar nicht zu dem, was man sich unter „romantischer“ Liebe vorstellen mag. Und Gardenbergs Liebe selbst erscheint ganz unsentimental, nicht als idealisierende Schwärmerei oder begehrende Leidenschaft, vielmehr nur als Freude, das Wesen der Geliebten mit all ihren kleinen Eigenheiten zu beobachten, ihr Dasein mitzupfänden.

Rückschläge mögen eingetreten sein. Das geht aus manchem hervor. Da erkrankte Sophie, und ihre Krankheit verband die Liebenden nur um so fester. Novalis hat seitdem viel über den Zusammenhang von Liebe und Hilfsbedürftigkeit nachgedacht. Jetzt fühlte er, Sophie war „mir selbst unmerklich, der Grundstein meiner Ruhe, meiner Tätigkeit, meines ganzen Lebens

gewesen, die Seele meines Lebens“. Und Sophie starb (1797). Dieser Tod wurde für Novalis das Erlebnis seines Lebens.

Er wünschte ihr zu folgen. Das Gefühl, seelisch unbedingt zu ihr zu gehören, empfand er so stark, daß er kraft dieses Gefühls nur sterben zu können, sterben zu müssen glaubte. Das ward ihm Zielgedanke. Davon berichtet das Tagebuch, das die Visionen und Verzückungen an ihrem Grabe, in ihrem Zimmer aufzeichnet, alles Denken an sie und daneben die einfachen Geschehnisse des Tages, Berufspflichten, Mahlzeiten, Gespräche mit Freunden, all das, was ihn abzog vom „Zielgedanken“. In getreuem Sichselbstbeobachten, nicht in künstlichem Sichsteigern und Kokettieren mit dem Schmerz sind diese Kämpfe verzeichnet. Das tägliche Leben hat scheinbar gesiegt, aber dem inneren Leben, dem Verbundensein mit Sophie die Kraft nicht geraubt. Das Bewußtsein ihrer Nähe blieb ihm und der Wunsch, so lange er lebe, ihrer wert zu leben. Fortan war er Seher und Mystiker und zugleich ein heiter tätiger Mensch, in zwei Welten heimisch. „Das verwundende Schwert ward zum beseelenden Zauberstab,“ so sagt er selbst.

Dieses Erleben machte ihn erst zum Dichter, zum Romantiker. Sophie gehörte fortan sein ganzes Schaffen.

Aus den Visionen an ihrem Grabe sind die „Hymnen an die Nacht“ erwachsen. Man mag sie ins Jenseits projizierte Bräutigamsträume nennen, denen nur der Tod Erfüllung bringt, Träume vom Liebesglück der Ewigkeit. Die Idee des Liebestodes, die fortan so oft in der Romantik anklingt, ist hier folgerichtig aus dem Erlebnis erwachsen. Der Tod wird angesehen als Anfang des wahren höheren Lebens, ein Gedanke, der auch in Fragmenten des Novalis wiederkehrt, die von der Überwindung des Körperlichen sprechen, vom Tod als Selbstbesiegung, die uns eine leichtere Existenz schaffe, und von der „Unzulänglichkeit des irdischen Körpergebildes

zum Ausdruck und Organ des inwohnenden Geistes“. Darum wendet sich der Dichter in den Hymnen abwärts von Licht und Tag, der Sehnsucht folgend, und fühlt nun, wie die Nacht „unendliche Augen“ in ihm öffnet, und er ihr Reich, da es keinen Wechsel der Tageszeiten, keine geschäftige Unruhe des Lebens mehr gibt, als das tiefere, wahrere Sein ansehen muß. Und das persönliche Erleben weitet sich zum Welterleben. Die fünfte Hymne stellt — ein bewußtes Gegenstück zu Schillers Gedicht „Die Götter Griechenlands“ — die verschiedenen Weltzeitalter dar und zeigt, wie die Heiterkeit der griechischen Welt an der Macht des Todes zerbricht, das Christentum aber den Tod überwindet und damit das Reich der Liebe und der Ewigkeit öffnet. So verstärkt die Hoffnung auf eine Vereinigung mit der Geliebten im Jenseits das religiöse Empfinden des Dichters. In eine Lobpreisung des Heilands klingen die Hymnen an die Nacht aus. Die rhythmische Prosa geht in Verse und Strophen über. Die vergückten Verkündigungen des einzelnen werden zum orgelbegleiteten Gesang einer glaubensfreudigen Gemeinde. Die letzte Hymne, „Sehnsucht nach dem Tod“ überschrieben, die diese Sehnsucht zugleich als Sehnsucht verstorbener Geliebten nach den Lebenden faßt, nimmt den Ton der geistlichen Lieder vorweg.

In diesen geistlichen Liedern wirkt der pietistische Geist des Elternhauses nach, der für Novalis in den Hintergrund gerückt, aber nie erloschen, durch die Krankheit und den Tod der Braut wieder stärkere Bedeutung gewonnen haben mochte. Aber das in die letzten Tiefen greifende persönliche Erleben des Todes der Braut und des Verbundenseins mit ihr über die Schranken des Todes hinaus, dies Heimischsein in zwei Welten, mußte zu der pietistischen Neigung hinzukommen, um diese Lieder im Dichter auszulösen. Wenn er die Himmelskönigin besingt, so ist es im Grunde Sophie, deren Bild vor seiner Seele steht. Das Traum- und Zukunftsbild,

zu dem die Geliebte ihm geworden, verschmilzt mit dem
Bilde der Mutter Gottes:

Ich sehe Dich in tausend Bildern,
Maria, lieblich ausgebrüht,
Doch keins von allen kann Dich schildern,
Wie meine Seele Dich erblickt.
Ich weiß nur, daß der Welt Getümmel
Seitdem mir wie ein Traum verweht,
Und ein unnennbar süßer Himmel
Mir ewig im Gemüte steht.

Und es ist im Grunde die gleiche Empfindung, mit
der der Dichter sich dem Heiland nähert. Ein persön-
liches Verhältnis zu Jesus gehörte zur herrnhutischen
Tradition von Zinzendorf her. Nirgends hat es dichterisch
so überzeugende schlichte Gestalt gewonnen wie in den
Liedern des Novalis. Ich erinnere nur an die auch im
evangelischen Gesangbuch stehenden Lieder „Wenn ich
ihn nur habe, wenn er mein nur ist,“ „Wenn alle untreu
werden, so bleib ich dir doch treu,“ „Ich sag es jedem,
daß er lebt und auferstanden ist“ u. a. Das kindlich
gläubige Vertrauen dieser Lieder und die tiefe Wehmut
(„Heilige Wehmut, ewig wahren meine Schmerzen,
meine Zähren“) gehören dem Sophienerlebnis des
Dichters nicht weniger an als seinem Verhältnis zum
Heiland. Seine Liebe ist zur Religion geworden. „Meine
Liebe ist zur Flamme geworden, die alles Irdische nach-
gerade verzehrt.“

Die Anregung zur Entstehung der geistlichen Lieder
gaben Schleiermachers Reden über die Religion. Novalis
war von diesen stark ergriffen, fühlte hier eigenes Er-
leben ausgesprochen und plante damals, Lieder und
Predigten zu schreiben. Letztere sind nicht ausgeführt
worden. Es war die dogmenlose Gläubigkeit innerst
empfundener Überzeugung, die Novalis in Schleier-
machers Werk als sich verwandt empfinden mußte.
Ihnen beiden war ja die herrnhutisch-pietistische Er-
lebnisswelt vertraut und die Grundüberzeugung aller



Freiherr von Hardenberg.

mystischen Bewegungen, die Novalis in der Fragmentensammlung „Blütenstaub“ so formuliert: „Die Tiefe unseres Geistes kennen wir nicht. Nach innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten.“ „Der Mensch vermag in jedem Augenblicke ein übersinnliches Wesen zu sein. . . . Je mehr wir uns dieses Zustandes bewußt zu sein vermögen, desto lebendiger, mächtiger, zwingender ist die Überzeugung, die daraus entsteht: der Glaube an echte Offenbarungen des Geistes. Es ist kein Schauen, Hören, Fühlen; es ist aus allen dreien zusammengesetzt, mehr als alles dreies: eine Empfindung unmittelbarer Gewißheit, eine Ansicht meines wahrhaftesten, eigensten Lebens.“ Darum kann er auch weiter sagen: „Ganz begreifen werden wir uns nie, aber wir werden und können uns weit mehr als begreifen.“ Sich in sich selbst versenken, der Stimme des Inneren, der Stimme Gottes in uns lauschen, aber mit klarer Besonnenheit, das ist für Novalis der Weg zu höchster Erkenntnis, verwandt Schleiermachers Erlebnis des Universums. Und was dieser zu Beginn der „Reden“ über die Aufgabe der „wahren Priester des Höchsten“ sagte, der „Mittler zwischen dem eingeschränkten Menschen und der unendlichen Menschheit“, das entsprach ganz dem, was für Novalis seine Sophie bedeutete.

Dieser Begriff des Mittlers, so wesentlich für romantische Religiosität, war schon vor Schleiermacher von Novalis selbst geprägt worden aus seinem Erlebnis heraus. In den Blütenstaubfragmenten, die im ersten Heft des „Athenäum“ 1798 erschienen, sagte er: „Nichts ist zur wahren Religiosität unentbehrlicher als ein Mittelglied, das uns mit der Gottheit verbindet. Unmittelbar kann der Mensch schlechterdings nicht mit derselben im Verhältnis stehen. In der Wahl dieses Mittelgliedes muß der Mensch durchaus frei sein. Der mindeste Zwang hierin schadet seiner Religion.“ Jede wahre Religion

nehme einen Mittler an; sogenannter Theismus, der keines Mittlers zu bedürfen glaube, sei Irreligion; die wahre Religion aber erscheine geteilt in Pantheismus und Monotheismus, wobei Novalis unter Pantheismus versteht „die Idee, daß alles Organ der Gottheit, Mittler sein könne, indem ich es dazu erhebe: so wie Monotheismus im Gegenteil den Glauben bezeichnet, daß es nur ein solches Organ in der Welt für uns gebe“. Ziel aber ist für Novalis, dem romantischen Streben nach Synthese entsprechend, eine Vereinigung dieser scheinbar entgegengesetzten Pole, wie auch seine Abendmahls hymne sozusagen einem christlichen Pantheismus oder richtiger Panentheismus Ausdruck gibt. Die Synthese läßt sich bewerkstelligen, „wenn man den monotheistischen Mittler zum Mittler der Mittelmwelt des Pantheismus macht und diese gleichsam durch ihn zentriert“. Eine doppelte Mittlerschaft also, so wie Novalis eine doppelte Mittlerschaft in seinem Verhältnis zu seiner Sophie und zugleich zu Jesus erlebte, hier aber auch in dem Sinne ausgesprochen, daß Christusglaube und ein Verhältnis zur Natur, das diese als göttlich empfindet, Gott in ihr erlebt, zusammengehen können. Auch das entsprach eigenem Erleben.

Denn Novalis hatte im Gegensatz zu seinem Freunde Schlegel und zu Fichte, von dem er sich zu Böhme wendet, ein naheß Verhältnis zur Natur. Die Aufgaben seines äußeren Berufs (Tätigkeit in der Salinenverwaltung), aber mehr noch ein innerer Drang veranlaßten ihn, sich 1798 nach Freiberg zu begeben zum Studium auf der Bergakademie. Der berühmte Geologe Werner wurde hier sein Lehrer. Die neuen Entdeckungen und Theorien der Naturwissenschaften, von denen gleich noch zu reden sein wird, traten ihm nahe. Novalis hat sich eifrig mit ihnen auseinandergesetzt. In seinen Fragmenten spielen naturwissenschaftliche Probleme eine große, wenn auch nicht die erste Rolle. Aber eine eingehende Untersuchung

dieser Aufzeichnungen hat ergeben, daß er naturwissenschaftlich wenig selbständig war, doch gerne naturwissenschaftliche Erkenntnisse benutzte, um andere Gedankengänge daran anzuschließen. Ihm kam es nicht auf die wissenschaftliche Einzelforschung an, sondern auf ein mitlebendes und einfühlendes Erfassen der Natur, auf ein Verstehen, wie es Gabe der Liebe ist.

Das ist ein Grundgedanke des Romans „Die Lehrlinge zu Saïs“, der freilich kurzes Fragment geblieben ist; andere dichterische Pläne drängten ihn bald zurück. So weit er ausgeführt wurde, enthält er im wesentlichen Gespräche und Selbstgespräche, in denen die verschiedenen Anschauungen der Zeit über die Natur und die mannigfachen Weisen der Menschen, der Natur nahe zu kommen, angedeutet werden. Fichtes, Kants, Schellings und anderer Stellung zur Natur kann herausgelesen werden. Die Gestalt des Meisters ist durch die Bedeutung Werners für Novalis bestimmt, freilich keine Porträtzeichnung. Der eigentliche Held des Romans scheint der stille Lehrling zu sein, den alles in sich selbst zurückführt, der wenig Forscherglück hat und dem doch ein innerer Glaube zum Führer wird und alles Fremde bekannt erscheinen läßt. Nur dem Liebling der Natur erschließt sich die Natur. Tiefer als das Denken führt das Fühlen. „Das Denken ist nur ein Traum des Fühlens, ein erstorbenes Fühlen, ein blaßgraues schwaches Leben.“ Am tiefsten in die Geheimnisse der Natur einzudringen vermögen nicht die Forscher, sondern die Dichter und die Liebenden. Die Liebe als Weg einzugehen in die großen Zusammenhänge des Lebens, das ist auch der Sinn des kleinen entzückenden Märchens von Hyazinth und Rosenblüt, das als Abschluß des sich kreuzenden Gesprächs der Lehrlinge erzählt wird. Der Erkenntnistrieb, das Grübeln über das Buch des alten Mannes hat den jungen Hyazinth von der Seite seiner geliebten Gespielin Rosenblüt fortgerissen; aber all sein Forschen und Fragen

und das weite Wandern durch die Welt nach der Mutter der Dinge, der verschleierte Jungfrau zu Isis, findet Erfüllung, als an Stelle der Göttin Rosenblüthen in seine Arme sinkt.

„Welten bauen genügt dem tiefer bringenden Sinn nicht,
Aber ein liebendes Herz sättigt den strebenden Geist.“

Liebe ist die Idee der Natur, der Sinn des Lebens. Liebende erfahren „in seligen Stunden herrliche Dinge aus den Geheimnissen der Natur“. Liebende und — Dichter.

„Nur die Dichter haben es gefühlt, was die Natur den Menschen sein kann,“ heißt es an anderer Stelle des Fragments. „Alles finden sie in der Natur. Ihnen allein bleibt die Seele derselben nicht fremd, und sie suchen in ihrem Umgang alle Seligkeiten der goldenen Zeit nicht umsonst.“

So sind denn nach Novalis Liebende und Dichter sich nahe verwandt als Auserwählte und Hüter göttlicher Geheimnisse, als theilhaft der tiefsten Zusammenhänge des Seins. Mehr noch, nur Liebende können Dichter sein. Erst Liebe macht den zum Dichter Berufenen wirklich zum Dichter, läßt ihn das Tiefste erleben und Sprache dafür finden.

Das hatte Novalis selbst erfahren. Das wird der Inhalt seines zweiten Romans „Heinrich von Ofterdingen“, den er 1799 begann und den zu Ende zu führen ihm nicht mehr vergönnt war. Er starb darüber 1801.

Bis zum Frühjahr 1799 war er in Freiberg gewesen, dann siedelte er nach Weiszenfels über. Jena lag nahe. Oft kam er dorthin. Friedrich und August Wilhelm Schlegel lebten in diesem Jahre dort mit Caroline und Dorothea. Schon im Frühjahr 1798 war er mit ihnen in der Dresdener Galerie zusammengetroffen. Schelling, Steffens, Ritter, von denen gleich zu sprechen sein wird, gingen bei Schlegels aus und ein. Auch den Dichter Ludwig Tieck lernte Novalis dort kennen und schloß,

in einer Mondnacht über die Höhen von Jena wandernd, begeistert Freundschaft mit ihm. Es war die Blütezeit romantischer Geselligkeit, fördernden Gedankenaustausches, kühner Pläne.

In dieser Zeit entstand der „Heinrich von Ofterdingen“, in dem die höchste Auffassung der Romantik vom Beruf des Dichters ausgesprochen wird, eine Auffassung, der schon von Wackenroder und Schlegel vorgearbeitet war. Der Dichter ist danach Deuter, nicht bloß Darsteller des Lebens, Verkünder der Geheimnisse der Natur, Seher und Priester, Mittler zwischen dem Menschen und der Gottheit; für ihn sind die Schranken zwischen dieser und jener Welt gefallen; in allen irdischen Erscheinungen sieht er das Göttliche, das hinter ihnen steht und dessen schwaches Abbild sie sind.

Nicht literatenhafter Überheblichkeit soll damit das Wort gesprochen werden. Vielmehr ist Novalis ein sehr bewußt schaffender Künstler, Gegner allen Dilettantismus in der Kunst, sieht auch seinen Freund Schlegel als Dilettanten an und betont immer wieder, daß nur ernste Arbeit und Selbsterziehung den Künstler machen, darin ganz mit Goethe und Schiller zusammengehend. Eine Fülle selbsterzieherischer Bemerkungen zum Stil des Romans findet sich in seinen Fragmentheften. Aber all das ist ihm letzten Endes doch nur technisches Können. Wichtiger ist ihm die Tiefe des Erlebens, aus der der Dichter schafft, eines Erlebens, welches ihn zum Bürger zweier Welten macht. Genes Erleben, das die neuplatonischen Philosophen und die mystischen Prediger und Nonnen des Mittelalters verkündet hatten, aus dem heraus im 17. Jahrhundert der „Deutsche Philosoph“, der Göttinger Schuster und Theosoph Jakob Böhme, in dunkler und bildhafter Sprache wenig verstandene Weisheit gestammelt hatte, es wird in der Romantik zum Vorrecht, ja zur Aufgabe des Dichters. Aber ohne daß das ein spiritualistisches Verschweben in eine rein geistige

Sphäre bedeuten soll. Vielmehr ist Herstellung der Einheit von Geistes- und Sinnenwelt das Ziel, nicht etwa Verneinung der Sinnenwelt.

Diese Auffassung vom Beruf des Dichters soll der Roman „Heinrich von Ofterdingen“ aussprechen. Der erste Teil, „Die Erwartung“, soll darstellen, wie Heinrich von Ofterdingen, eine sagenhafte Dichtergestalt des Mittelalters, von dem die Sage vom Wartburgkrieg erzählt und den man damals als Dichter des Nibelungenliedes ansah, zum Dichter reif wird; der zweite Teil, „Die Erfüllung“, wie er als Dichter vollendet wird und segnend eingreift in die Geschichte der Menschheit, eine neue goldene Zeit herbeizuführen. Nur der erste Teil ist ausgeführt worden und der Anfang des zweiten. Eigenes Erleben Hardenbergs liegt zugrunde. Seine Entwicklung ist dargestellt; freilich nicht realistisch; lymbolisch nur. Die entscheidenden Momente in der Entwicklung des Dichters sind nicht ihrem äußeren Verlauf nach gegeben, sondern nach ihrer inneren Bedeutung für ihn, nach der Art, wie Novalis selbst von ihnen innerlich getroffen und gefördert wurde. Es entspricht Hardenbergs Wesen, wenn alle Geschehnisse und Erfahrungen nur dem eigenen inneren Leben Ofterdingens entgegen zu kommen scheinen. Die Entwicklung hat nichts Dramatisches, bietet kein Aufeinanderprallen feindlicher Welten, ist nur wie ein Sichöffnen neuer Pforten, ein Bewußtwerden lang schon im Unterbewußtsein schlummernder Dinge. Alle Gestalten, die ihm nahetreten, sind seltsam vertraut, als seien sie ihm schon einmal begegnet. Vordeutende Träume werden Wirklichkeit. Märchen werden erzählt, die sich später erfüllen. So weisen Heinrichs Traum von der blauen Blume zu Beginn des Romans, der zum Sinnbild der Romantik überhaupt geworden ist, und die Erzählung der Kaufleute von dem Jüngling, der durch die Liebe der Königstochter zum Dichter wurde, im Voraus auf das ent-

scheidende Erlebnis hin und das Märchen Klingsohrs auf die Geschehnisse des zweiten Theiles, auf die Herausführung eines goldenen Zeitalters durch Poesie und Liebe, das alle Gegensätze zu höherer Einheit verbinden wird. Eine andere höhere Welt spielt in die irdischen Geschehnisse hinein, doch nicht wie etwas Fremdes, sondern wie etwas dazu Gehöriges, das von den meisten Menschen nur nicht wahrgenommen wird.

Die äußeren Vorgänge sind einfach. Eine Reise des jungen Heinrich mit seiner Mutter von Eisenach nach Augsburg zum Großvater, auf der ihm die verschiedenen Lebenskreise der Menschen und die Mächte des geistigen Lebens in einzelnen Gestalten und Begebenheiten entgegentreten. Kaufleute bilden die Reisegesellschaft, durch die Heinrich die Welt des realen tätigen Lebens aufgeht; auf der Ritterburg tritt ihm die des Krieges und die des Orients nahe, durch den Bergmann die Natur, durch den als Einsiedler lebenden Grafen von Hohenzollern die Welt der Geschichte. In Augsburg empfängt ihn die Lebensfülle des südlichen Festes, wird ihm in Klingsohr ein Lehrer der Dichtung — was Novalis von Goethe gelernt hat, wird hier ausgesprochen —, in Mathilde die Geliebte, die ihm die Lippen erst aufschließt zum Gesang. Ihr Tod liegt zwischen dem ersten und dem zweiten Teil als letzte Stufe in dem Reiseprozeß zum Dichter. Was Sophie und gerade ihr Tod für Hardenberg bedeutet hat, wird aus dem Roman deutlich. Nur darf man in Mathilde kein Porträt Sophiens erwarten. Aber dem tiefer Sehenden gibt der Anfang des zweiten Theiles auch Antwort auf die Frage, wie Novalis dazu kam, eine zweite Verlobung mit Julie von Charpentier einzugehen, und doch innerlich mit Sophie verbunden bleiben konnte. Hier kann das nicht ausgeführt werden. Im weiteren Verlauf des Romans sollte Heinrich, nun in zwei Welten heimisch, fähig sein zum Eingreifen in große historische Ereignisse und zur Verbindung mit den

tieferen Lebensmächten und nach dem irdischen Menschenleben noch die verschiedenen Reiche der Natur durchleben, um am Ende wieder mit Mithilfe vereinigt zu sein zu einem neuen Leben, das nicht mehr dem Wechsel der Gestirne und dem Wechsel von Tag und Nacht, von Leben und Tod unterworfen sein sollte, in dem auch der Gegensatz von Sinnen- und Geisteswelt und der von diesseitiger und jenseitiger Welt aufgehoben sein würde, eine Rückkehr in die ursprüngliche Heimat der Seele, das letzte Ziel romantisch-synthetischen Strebens.

Im einzelnen sind die Notizen des Novalis zur Fortsetzung — Tieds Bericht beruht darauf, ist aber nicht durchweg zuverlässig — wie auch das Märchen Klingsohrs nicht leicht zu deuten. Darauf kann hier nicht näher eingegangen werden. Die künstlerische Bedeutung des Romans soll später erörtert werden. Im Zusammenhang dieses Vertrags sei nur noch einmal hervorgehoben die religiöse Verankerung der sinnbildlichen Geschehnisse dieses Romans, der Glaube des Dichters an die tiefe Kraft der Liebe und die weltenverbindende Aufgabe der Dichtung, an das Heimischsein des Menschen in einer überweltlichen Welt, die im letzten Grunde die wahre Welt ist, und an seine Fähigkeit, dieser wahren Welt bewußt und teilhaft zu werden. „Die innere Welt ist gleichsam mehr mein als die äußere; es liegt nur an der Schwäche unserer Organe, daß wir uns nicht in einer Feenwelt erblicken,“ heißt es im „Osterdingen“. Und der Frage Heinrichs: „Wo gehen wir denn hin?“ wird die Antwort: „Immer nach Hause.“

Damit ist über die Weltanschauung des Novalis schon das Wesentliche gesagt. Auf die umstrittene Frage, welche Stadien die gedankliche Formulierung dieser Anschauung durchlaufen hat — Novalis hat kein einheitliches System geschaffen, seine Philosophie war dauernd in Bewegung —, wie weit der Ausdruck „magischer Idealismus“, der in seinen Fragmenten steht, seine Welt-

anschauung decken kann — damit wäre gemeint der Glaube an eine überwirkliche Welt, die wir mit den Kräften der Magie und durch Schulung des Willens, die den Geist über die Materie herrschen läßt, erreichen können, an die „Realisation der Ideen“ — kann hier nicht eingegangen werden. Und nur mit einem Wort noch sei der Hinweis gegeben, daß unsere Ausführungen nur einen kleinen Teil der Gedankenwelt des Novalis gestreift haben, daß sich in seinen Fragmenten wie auch in seinen Romanen eine Fülle tiefer und überraschender Erkenntnisse findet, blickartiger Erhellungen dunkler Zusammenhänge, aber freilich, da viele Geistesgebiete umspannt werden sollen, auch manches, was nicht mehr ist als augenblicklicher und unhaltbarer Einfall oder eine mehr sinnbildliche als tatsächliche Beziehung herstellt. Novalis hat Freude daran mit Analogien zu arbeiten, indem er, Schellings Naturphilosophie entsprechend, die Welt auffaßt als ein „symbolisches Bild“ des Geistes und umgekehrt den Menschen als „Analogienquelle für das Weltall“. — Auf Fragmente über Liebe, Ehe und Staat wird noch zurückzukommen sein.

Soviel dürfte deutlich geworden sein, daß die Gedankenwelt des Novalis in ihren wesentlichen Zügen aus seinem eigenen Erleben erwachsen ist. Daß sie trotzdem mit der anderer Denker und Zeiten verwandt ist, ist nicht zu bestreiten, beruht aber wohl mehr auf der Verwandtschaft des Erlebens als auf literarischer Beeinflussung. Das charakterisiert z. B. sein Verhältnis zu Jakob Böhme und zu dem Neuplatoniker Plotin, deren Schriften er erst später kennen lernte, dann freilich aufs höchste schätzte. Die Wertung der Selbstanschauung, des Nachinnengehens verbindet beide mit Novalis, und ihr Verhältnis zur Natur kennzeichnet die Richtung, in der er über Fichte hinauszugehen suchte und auch die Gedankengänge Friedrich Schlegels wesentlich ergänzte.

Die Natur war bei Fichte gewissermaßen zu kurz gekommen, die Außenwelt nur als Produkt des Ich aufgefaßt worden. Das widersprach sowohl dem romantischen Einheitsstreben — daher der Widerspruch auch Friedrich Schlegels — wie dem neuen Verhältnis zur Natur, das gerade in dieser Zeit gewonnen wurde. Novalis ging da mit einer bedeutenden Richtung seiner Zeit zusammen.

Das ausgehende 18. Jahrhundert hatte hochwichtige wissenschaftliche Entdeckungen gebracht und eifrig neue Theorien darauf gebaut. Hier kann nur eben hingewiesen werden auf die Revolution, die die Entdeckung des Sauerstoffs durch Lavoisier und die damit erfolgende Aufhellung des Verbrennungsprozesses für die Chemie bedeutete, auf Galvanis Entdeckung der elektrischen Kraft im tierischen Organismus, die durch den jungen Physiker Ritter, einen Freund des Novalis, weiter ausgebaut wurde — seine „Fragmente aus dem Nachlaß eines jungen Physikers“ (1810) geben eine schöne Charakteristik Hardenbergs und enthalten wohl auch Fragmente von diesem —, auf Mesmers Beobachtungen des animalischen Magnetismus, durch die man auch Kräften der Seele näher zu kommen und ein wichtiges Heilmittel gefunden zu haben glaubte. Andere medizinische Entdeckungen und Theorien gingen damit zusammen. Man strebte danach, die geheimen Kräfte der Natur kennen zu lernen und sich ihrer zu bedienen, um Krankheitsprozesse zu heilen. Viele versuchten sich in magnetischen Kuren, so Justinus Kerner, der Arzt und Dichter, aber auch Nichtmediziner wie Friedrich Schlegel. Die Überzeugung von der Einheit der Natur und von der Wechselwirkung geistiger und körperlicher Kräfte liegt auch anderen neuen Heilmethoden der Zeit zugrunde.

Eben dies ist das Neue in der Stellung der Zeit zur Natur, daß man sie nicht mehr als eine bloß durch mechanische Kräfte bewegte, für sich seiende Gegenstandswelt ansieht, die der Mensch zu seinen Zwecken benutzt,

wie die Aufklärung das getan hatte und weiter tat, oder als ein rein triebhaftes Geschehen, dem auch der Mensch wie einer höheren Macht verfallen sei, wie der Sturm und Drang, sondern als ein lebendiges sinnvolles Ganzes, das aus dem gleichen gestaltenden Drange sich entfalte, der in der Seele des Menschen lebt. Goethe war auch hier Wegweiser, als Dichter wie als Naturforscher. In seiner *Thyris* ward zum ersten Male nicht nur die Naturferne der Aufklärung, sondern auch Rousseaus sentimentales Hinaustragen menschlicher Stimmung in die Natur überwunden und die Stimmung der Natur als das primäre Erlebnis, das erst das andere auslöst, einführend wiedergegeben worden. Das Gefühl, eins zu sein mit der Natur, das diesen Dichtungen zugrunde lag, hatte auch sein Denken über die Natur und sein forschendes Schauen geleitet, das nicht schematisierende Klassifikationen und Vergliederungen als letztes Ziel ansah, sondern eine Wesensschau, die im einzelnen das Allgemeine, den Typus, das Urphänomen sieht und das Allgemeine sich wie ein lebendiges Einzelwesen vergegenwärtigt. Die Natur ein organisches, nach innerem Gesetz sich entfaltendes vielgliederiges Wesen, die Menschen ihr zugehörig, jeder einzelne in sich selbst solche organische Entwicklung durchlebend und ihr dienend. Eine neue Stellung des Menschen zur Natur hebt damit an.

Die Romantik setzte Goethes Werk fort. Am nächsten stand seiner Anschauungswelt Schelling, ein Jugendfreund Hölderlins und Hegels, der als Philosoph von Fichte und auch von Spinoza ausging. Mit 23 Jahren war er Professor der Philosophie in Jena geworden, eine Krafnatur mit starkem Lebensstolz und unermüdlichem Forschertrieb, ganz nur der Welt seiner Probleme hingegeben. Auf Caroline wirkte er wie „Granit“. Ganz heimisch ist der verschlossene Schwabe in dem romantischen Kreise nicht geworden. Das hinderten innere Widerstände auf beiden Seiten. Aber die Wirkung seiner

Gedanken auf die Romantiker, sowohl auf die Dichter wie auf die Naturforscher, war stark. Im besonderen zwei Epochen und Gebiete seines Philosophierens haben die romantische Bewegung befruchtet, seine Natur und seine Kunstauffassung. Erstere, die statt der mechanischen eine dynamische Naturlehre gibt, wurde von Goethe als die Philosophie begrüßt, die ihm selbst gemäß sei. Ihre Grundüberzeugung ist die der Einheit von Natur und Geist. „Die Natur soll der sichtbare Geist, der Geist die unsichtbare Natur sein.“ Die Natur in ihrer Entwicklung ist eine fortschreitende Enthüllung des Geistes als des in ihr sich offenbarenden Lebensprinzips. Die Mannigfaltigkeit der Naturformen erhält so ein einheitliches Prinzip und wird zum geistigen Leben in Beziehung gesetzt. Der Geist in uns und die Natur außer uns gehören zusammen als zwei gleichberechtigte Auswirkungen ein und desselben Organismus. Der Gegensatz von Empirismus und Idealismus, von Natur und Vernunft, wie er noch Kant und Schiller erfüllt, soll damit aufgehoben, Erfahrung und Idee eins geworden sein. Das Reale ist zugleich das Ideale, das Göttliche kann nur im Wirklichen sich offenbaren, ist nur in ihm enthalten. „Alles im Universum ist beseelt, oder: Nichts ist im Universum, das bloß Leib und nicht als solches unmittelbar auch Seele wäre . . . Das wahre Wesen der Dinge (auch im realen All) ist weder Seele noch Leib, sondern das Identische beider.“ Alle Polarität strebt zur Harmonie und Synthese, aber nur durch Entzweiung, durch Polarität ist Werden, ist Bewegung erst möglich.

Das Werden des Geistes in der Natur, die Durchgeistigung der Natur in ihrer Stufenfolge zu erfassen ist die Aufgabe der Naturphilosophie, zu der Schelling die Naturwissenschaft zu erheben wünscht, freilich nicht ohne der Gefahr zu entgehen, naturwissenschaftliche Hypothesen vorschnell als Wahrheiten in sein System aufzunehmen und dieses dadurch allzu angreifbar zu machen. Die Ver-

einigung von Naturwissenschaft und Philosophie war nicht durchaus zum Vorteil beider, wies aber ein Ziel auf, das heutigen Bemühungen um eine Philosophie des Lebens wertvoll erscheint. Und auch Geschichtswissenschaft sollte sich damit verbinden als Fortsetzung gleichsam, indem schon die Naturwissenschaft auch Geisteswissenschaft ist, die Geschichte aber die höhere Potenz der Natur. Das Weltganze, Natur- und Menschenleben umfassend, wird als eine Einheit, sein geschlossener Organismus wird wie ein Kunstwerk angesehen und ist nicht der Einzelforschung, nur der „intellektuellen Anschauung“ zugänglich, dem intuitiven Erkennen des Absoluten, das das Unterbewußte zum Bewußten erhebt (vgl. oben S. 71). So kann eigentlich nur der Künstler die Welt ganz erfassen. Denn im künstlerischen Schaffensprozeß eint sich das Unterbewußte der Natur mit dem Bewußten des Geistes wie in keiner anderen Tätigkeit sonst; das Schaffen des Künstlers ist der schöpferischen Kraft der Welt analog. Und im ästhetischen Bewußtsein ist mit der Form zugleich der Inhalt gegeben, da die schöpferische Einbildungskraft nicht an reale Gegebenheiten gebunden ist. Hier ist die Harmonie von Natur und Geist, von Notwendigkeit und Freiheit, die in anderer Tätigkeit nicht zu erreichen ist. Das Kunstwerk ist Selbstzweck, in höherem Sinne des Wortes noch als wie Kant es darstellte, eine Welt für sich.

Diese Gedanken waren ebenso wie Friedrich Schlegels Streben nach Allheit und zyklischer Philosophie Ausdruck eines gesteigerten Lebensgefühls und bewirkten ein solches in anderen. Die Wirkung Schellings auf seine Zeit war eine sehr große. Das Problem des Lebens und die Grenzgebiete zwischen Körper- und Seelenleben standen für die nächsten Jahrzehnte im Zentrum der wissenschaftlichen Diskussion.

Von Schellings Schülern sei hier nur der schon erwähnte Norweger Steffens genannt. Er ging als

Forscher, umgekehrt wie Schelling, von der Naturforschung aus, um zur Philosophie hinaufzusteigen und unternahm es, das einheitliche Werden aufzuzeigen, das die Geschichte der Natur und der Menschheit umfaßt, wobei der Mensch als Schlußstein der Entwicklungsgeschichte der Erde, als Produkt der Naturentwicklung erscheint und zugleich als Anfangspunkt einer unendlichen Zukunft, der geistigen Offenbarung des Göttlichen im Individuum. Auch als Dichter wünschte Steffens von der Betrachtung der lebendigen Natur auszugehen und sah das als eine Voraussetzung der Dichtkunst an. In der Vielseitigkeit seiner Bestrebungen Novalis verwandt, wie dieser auch Schüler Werners, suchte er Religion und Philosophie, Kunst und Naturwissenschaft zugleich zu umfassen, als eine Einheit, die zu beweisen ihm freilich nur durch Analogieschlüsse und Sprünge der Phantasie möglich war, von der er aber tief überzeugt war. Wie Steffens, in religiöser Sphäre erwachsen, in der zweiten Hälfte seines Lebens sich enger an Religion und Kirche angeschlossen und neben Schleiermacher ein Führer der neuen evangelischen Bewegung wurde, zugleich auch des preussischen Patriotismus, so hat auch Schelling, Schüler des Tübinger theologischen Stiftes, danach schroffer Vertreter einer einseitig realistischen Weltauffassung — so in dem gegen Schleiermacher gerichteten „Epikurisch Glaubensbekenntnis Heinz Widerporstens“ in Knittelversen — sich im Laufe seiner Entwicklung mehr und mehr dem religiösen Gebiete genähert. Von seiner Naturauffassung aus ging er der Naturbeseelung in den Mythologien der verschiedenen Religionen nach, um das Christentum als Höhe und Zielpunkt der Religionen zu erkennen. Die religiöse Metaphysik trat damit an die Stelle pantheistischer Philosophie und Einheitslehre.

Ein engerer Anschluß an das Christentum ist bei fast allen Romantikern im Laufe ihrer Entwicklung zu erkennen, sowohl bei Novalis und Schleiermacher, die den

inneren Zusammenhang freilich nie verloren hatten, wie bei Brentano und Görres, die sich an die Kirche ihrer Jugend wieder angeschlossen, an die katholische Kirche, während Friedrich Schlegel, Adam Müller und andere zu dieser übertraten.

In der Zeit des Höhenrausches der Frühromantik hatte man wohl von Schaffung einer neuen Religion geträumt und phantasiert. Es ist bezeichnend, daß Friedrich Schlegel sich damals als Paulus der neuen Religion dachte, der Christus sollte Novalis sein. Dieser war der religiös tiefere und ursprünglichere, wie Schlegel selbst anerkannt hat. Schlegels Religionsbegriff war damals ein ganz allgemeiner, verwandt der Lehre des Enthusiasmus von Shaftesbury. Schön formuliert er ihn in dem „Brief über die Philosophie an Dorothea“: „So kann ich doch im strengen Sinne nur das für Religion gelten lassen, wenn man göttlich denkt und dichtet und lebt, wenn man voll von Gott ist; wenn ein Hauch von Andacht und Begeisterung über unser ganzes Sein ausgegossen ist; wenn man nichts mehr um der Pflicht, sondern alles aus Liebe tut, bloß weil man es will, und wenn man es nur darum will, weil es Gott sagt, nämlich Gott in uns.“ Es war Schleiermachers Liebe zum Universum, zur Unendlichkeit und Allheit, die auch Friedrich Schlegel erfüllte, und auch mit Schellings Naturphilosophie scheint der der Natur so Ferne sich damals zu berühren, mehr angeregt als aus innerer Anlage heraus. Die neue Mythologie, die er zu schaffen wünschte, sollte im Sinne Schellings eine Mythologie der Natur sein, Ausdruck des Sich organisch mit ihr eins wissens. Und in der Lucinde bekennet Julius zur ersten ursprünglichen Mythologie, zur Anbetung der schaffenden Kräfte der Natur zurückgekehrt zu sein. Doch Friedrich Schlegel konnte dabei nicht stehen bleiben, spiritualistisch veranlagt, wie er war. Und zu stark wurden in ihm die Kräfte des Christentums wach. Er trat 1808 in Köln zur katholischen Kirche über,

ein Schritt, der sich innerlich schon lange vorbereitet hatte. Nicht ästhetische Eindrücke und Träumereien oder gar der Gedanke an Vorteile für sein Fortkommen leiteten ihn dabei, sondern das Streben nach Einheit, der Gegensatz gegen die Gespaltenheit der Aufklärung — Zeit seines Lebens ist er ein Feind des Descartesschen Dualismus gewesen —, gegen die Zerrissenheit der Zeit, die er auch in sich selbst so stark fühlte, ein Grundstreben seines Wesens also, das sich sowohl in dem Wunsch einer neuen Mythologie wie in dem Versuch einer zyklischen Philosophie regte, das seine Studien der Vergangenheit, der deutschen wie der indischen, mitbestimmte, das seinem Liebeserleben die tiefste Sehnsucht gab. Nun konnte er Beruhigung und den Glauben der Erfüllung in einer religiösen Gemeinschaft finden, die ganz universal war und doch auf ein Zentrum konzentriert, von stärkster Solidarität und gespeist aus den organischen Kräften historischer Tradition und ihn eine lang überlieferte Mythologie lebendig erleben und seine Liebessehnsucht als Grundvermögen der Seele, dem nun ein ewiges Ziel geworden, anerkennen ließ. Wie Friedrich Schlegel das Grundstreben seines Wesens nun mit der katholischen Lehre zusammengehend empfand, wird aus seiner „Philosophie des Lebens“ und aus anderen Schriften seiner Spätzeit deutlich, auf die hier nicht eingegangen werden kann, die die Liebe als Grundvermögen der Seele fassen und Philosophie die Wissenschaft der Sehnsucht nennen. Schlegels Entwicklung zur Konversion war ein folgerichtiger Weg, wenn auch nicht der einzige Weg, der romantischem Streben offen stand. Schleiermacher und Novalis hatten nicht nötig, ihn zu gehen.

Auf Friedrich Schlegels Spätwerke wie auch auf Schelling in seiner letzten Periode war ein Denker von großem Einfluß, der wohl mehr als jeder andere die Bezeichnung „Philosoph der Romantik“ verdient, Franz von Baader. Im Laufe des 19. Jahrhunderts fast ver-

geessen, erst in den letzten Jahren wieder mehr genannt, war Baader doch von den besten Köpfen der Romantik verehrt worden wie kaum ein anderer Mann ihrer Zeit. Schelling nannte ihn einen „divinatorischen Physiker, einen der herrlichsten Menschen und Köpfe“; Novalis, der nur seine ersten Schriften kannte, schrieb darüber an Friedrich Schlegel: „Einen wünscht ich noch in unsere Gemeinschaft, einen, den ich Dir allein vergleiche — Baadern. Seine Zauber binden wieder, Was des Blödsinns Schwert geteilt . . . Vereinige Dich mit Baadern Freund — Ihr könnt ungeheure Dinge leisten.“

Was die Romantiker an Baader so fesselte, war mehr als die einzelnen Anschauungen das Ganze seiner geistigen Persönlichkeit, der bei großer Vielseitigkeit der Betätigungsgebiete doch alles zu lebendiger Einheit wurde. Baader erkenne nicht, sondern sei „eine lebendige, stets bewegliche und vollständige Persönlichkeit des Erkennens“, sagte Schelling von ihm. Alles im Zusammenhange sehen, auf eine letzte Einheit zurückführen und selbst aus einer Einheit heraus empfinden zu können, das war sein „bindender Zauber“. Er strebte wie Schlegel nach einer zyklischen Philosophie, in der jeder Begriff ins Zentrum zurückweisen müsse. Schon in seinen ersten Schriften zeigte er diese synthetische Tendenz. Naturphilosoph vor Schelling, vertrat er eine organisch-dynamische Auffassung der Natur an Stelle der atomistisch-mechanischen der Zeit. Diese Schriften wie auch spätere sind aus bedeutenden naturwissenschaftlichen Untersuchungen und aus praktischer Betätigung im Bergfach erwachsen, eine Verbindung, die er mit Steffens und mit Novalis teilt. Wie letzterer war Baader Naturforscher und Mystiker zugleich, strebte er nach symbolischer Auffassung der Natur, überzeugt, daß jeder natürliche Vorgang eine tiefere ethische Bedeutung habe, daß alles Körperliche letzten Endes von einem Seelischen bedingt sei. Gegner von Schellings Naturphilosophie, die er

als einen „vergeistigten Materialismus“ ablehnte, da sie „die materielle Seinsweise der Natur für die alleinige nehme“, Gegner auch des schroffen Dualismus eines Descartes, dem er „gottlose Auffassung der Natur“ und „naturlose Auffassung des Geistes“ vorwarf, Gegner der Starrheit und Unlebendigkeit des Kantischen Systems, des „herzlosen Purismus“ seiner Moral, wie der einseitigen Gefühlphilosophie eines Rousseau und Jacobi, die er beschuldigte, das Vorurteil aufgewärmt zu haben, daß der Mensch zu empfinden aufhöre, wenn er zum Denken gelange, erwählte sich Baader den deutschen Philosophen Jacob Böhme zum Lehrer und Meister. Hatten schon Tieck und Novalis diesen gefeiert und sich mannigfach von ihm anregen lassen, Baader stellte sich ganz und gar auf ihn ein und widmete der Verbreitung und Erklärung der theosophischen Schriften Böhmes ein gut Teil seiner Lebensarbeit. Die Vorlesungen über Böhme gehören zu den wenigen umfangreichen Werken in den vielen Bänden seiner Schriften, die sonst überwiegend kleine Gelegenheitsaufsätze, Reden und Fragmente enthalten, auch darin Schriften eines Romantikers. Die tiefen, aber dunkel vorgetragenen Erkenntnisse Böhmes mit der Klarheit der neuen idealistischen Philosophie zu durchdringen, die Trennung von Theologie und Philosophie aufzuheben, das war sein Ziel. Erreicht hat er es nicht. Unter der Schwerverständlichkeit Böhmes hat auch die Wirkung von Baaders Schriften zu leiden. Und die Leser, die seine Auffassung des Bösen und Böhmes Mythos vom Fall des Menschen nicht zu teilen vermochten, übersahen darüber leicht die Fülle bedeutender und tief schürfender Gedanken intuitiver Erleuchtung, die in seinen Werken verstreut sind, Gedanken zu einer Philosophie des Lebens, die heutigen Bewegungen nahe kommen. Nicht einseitig nur die Kräfte des Verstandes will diese Philosophie aufrufen, sondern den ganzen Menschen in seiner Einheit von Geist, Seele und Leib,

daß er in sich das Bild Gottes „erbilde“ und in solcher inneren Realisierung eines Ideals den „Fokus“ für alle Kunst und die „vorleuchtende Idee“ für alle Wissenschaft finde. Es ist der Weg nach innen, den Baader mit Novalis und allen Mystikern verkündet hat, und der Glaube an die Kraft der Liebe. „Philosophen der Liebe“ hat sich Baader scherzhaft, aber mit Recht genannt. Keinem Philosophen haben die Probleme der Liebe so im Vordergrund gestanden wie ihm. Davon wird später noch zu sprechen sein. Auch hierin und in seiner Auffassung des Staates erweist er seine Zugehörigkeit zur romantischen Bewegung. Was er gab, war gleichsam eine Fortführung von Gedankengängen des Novalis.

IV. Neubelebung deutscher Vergangenheit

¹⁾
Neben den Gebieten der Kunst und Philosophie, ²⁾
neben dem religiösen Erlebnis und dem der Natur ist es das Gebiet der Geschichte, das die Romantiker am stärksten beschäftigt, und wohl von allen dasjenige, dem sie die stärksten Anregungen gegeben haben. Im besonderen galten ihre historischen Neigungen der deutschen Vergangenheit. Diese Hinwendung zum Mittelalter hat man früher geradezu als das Hauptcharakteristikum der Romantik angesehen. Mit Unrecht. Und wenn neuere Forscher die Romantik als „germanische Renaissance“ bezeichnen oder auch als „deutsche Renaissance“, so kann diese Bezeichnung, die freilich, der neuen Auffassung des Begriffs Renaissance auch für Italien entsprechend, mehr noch einschließen soll, leicht die Vorstellung erwecken, als ob man zu der früheren einseitigen Auffassung zurückkehre. Eindeutiger und zutreffender dürfte es sein, von einer wesentlichen Richtung innerhalb der Romantik zu sprechen, die auf die Neubelebung deutscher Vergangenheit hingearbeitet hat. Die Vertreter dieser Richtung gehören vorwiegend der sogenannten jüngeren oder Heidelberger Romantik an, aber keineswegs allein. Auch in diesen Bestrebungen ist die sogenannte Frühromantik vorangegangen.

Das 18. Jahrhundert hat im allgemein nur ein antiquarisches Interesse an literarischen Denkmälern deutscher Vergangenheit gehabt. Ganz unhistorisch und einseitig und von geringer Wirkung war Klopstocks und der Seinen Schwärmerei für Bardendichtung gewesen.

Bodmers und anderer Ausgaben von Dichtungen aus dem „schwäbischen Zeitalter“ hatten nur ein literarisches Modeinteresse hervorgerufen. Tieferes Verständnis für die Welt des Mittelalters hat als erster Herder gezeigt. Sein Blick für das Individuelle der Völker und Perioden mußte auch der Vergangenheit des eigenen Volkes zugute kommen. In seiner kleinen Schrift „Auch eine Philosophie der Geschichte der Menschheit“ hat er eine begeisterte Schilderung des Mittelalters entworfen, die durch den Gegensatz zur Aufklärung lebendige Anteilnahme zu wecken geeignet war, aber im späteren geschichtsphilosophischen Hauptwerk zum Teil doch wieder zurückgenommen wurde. Stärker hat er durch seinen Hinweis auf das Volkslied, auf Volksdichtung überhaupt gewirkt, seinerseits durch die englische Sammlung von Percy und durch Macphersons vorgeblich alte Gesänge Ossians angeregt, die er in einem Aufsatz der „Blätter für deutsche Art und Kunst“ enthusiastisch gepriesen hat. Ihm war daraus die Vorstellung von Volksdichtung als Naturpoesie, Dichtung primitiver Völker sowohl wie der unteren einfachen, der Natur näher stehenden Schichten der Kulturvölker, erwachsen. In Bürger und in anderen hatte diese Schätzung weiter gewirkt, zunächst in einseitiger Kampfstellung gegen die Literatur der sogenannten Gebildeten und Gelehrten, den Tendenzen der Sturm- und Drangbewegung entsprechend. Es war weniger die Vergangenheit des eigenen Volkes gewesen, der man damit nachgehen wollte, wie denn auch in Herders Volkslieder-sammlung die universalen literarischen Interessen die speziell deutschen durchaus überwogen, was der spätere Titel „Stimmen der Völker in Liedern“ richtig andeutet.

Neben Herders Ossianaufsatz hatten die „Blätter für deutsche Art und Kunst“ Goethes Hymnus auf den Erbauer des Straßburger Münsters gebracht, eine erste Verherrlichung der bildenden Kunst des Mittelalters, deren Wirkung bald wieder verebbt war. Um die Wende

des Jahrhunderts nun gewann Wackenroder ein neues Verhältnis zur Kunst des ausgehenden Mittelalters, vertieften die Brüder Schlegel das literarhistorische Verständnis für vergangene Zeiten und wandten sich dann auch der Vergangenheit des eigenen Volkes zu, August Wilhelm in seinen Berliner Vorlesungen, die eine herrlichende Charakteristik der deutschen Rittermythologie, das heißt der mittelhochdeutschen Epen aus der deutschen Heldensage und aus dem französisch-britischen Sagenkreis brachten mit einer bedeutenden Auseinandersetzung über das Nibelungenlied, Friedrich in Gedichten und in dem Aufsatz „Reise nach Frankreich“ (1802) seiner von Paris aus geleiteten Zeitschrift „Europa“ (vgl. unten S. 167), nachdem er vorher schon im „Gespräch über die Poesie“ gefordert hatte, man solle auf die alten Quellen der deutschen Sprache und Dichtkunst zurückgehen. Das Idealbild griechischer Kultur wurde durch das Interesse an der Vergangenheit des eigenen Volkes zur Seite gedrängt. In der Welt des Mittelalters lehrte Novalis die kulturelle Einheit sehen, die der Gegenwart verloren gegangen war (vgl. unten S. 162 f.). Alle diese Bestrebungen geben die Grundlage für die Bewegung, die auf Neubelebung deutscher Vergangenheit gerichtet war und also nicht in Gegensatz zu der sogenannten Frühromantik gesetzt werden darf.

Neben der bildenden Kunst des Mittelalters brachte Wackenroder, angeregt durch seinen Lehrer Erduin Julius Roch auch der Dichtung des Mittelalters Interesse entgegen und gewann auch seinen zunächst widerstrebenden Freund Tied dafür. Wenn Tied der Hauptverfechter älterer deutscher Dichtung im Kreise der Frühromantiker wurde, so vollzog er damit nur die Erbschaft seines zu früh geschiedenen Freundes.

Ludwig Tied (1773—1853), zu seinen Lebzeiten von manchen überschwenglich gefeiert und als einzig ebenbürtiger Dichter neben Goethe gepriesen, erschien der

Folgezeit als bedeutendster Vertreter der Romantik, wurde aber in der Wertung der letzten Jahrzehnte durch Friedrich Schlegel und Novalis stark in den Hintergrund gedrängt. Nicht ganz mit Unrecht. Unsere Zeit nun wendet ihm wieder tief einführendes Verständnis zu, angezogen durch die Verwandtschaft der Gegenwart mit der seelischen Stimmung seiner Werke und gerade auch durch das Unausgegliche, den Zwiespalt seines Wesens. Ein ausgesprochener Phantasiemensch, Stimmungen, Träumen hingegeben, Anregungen der Phantasie bis zum äußersten folgend, bis zur Verwischung der Grenzen der Wirklichkeit, daß er fürchten mußte wahnsinnig zu werden, war er zugleich auch ein Mensch überlegener Reflexion, dem die kritische Selbstbeobachtung ein Berliner Blutererbe war, ein Zuschauer seiner selbst, Hauptvertreter der romantischen Ironie in diesem eingeschränkten Sinne, ein scharfer Beobachter auch anderer Menschen, von erstaunlichem mimischen Nachahmungsvermögen, so daß er und andere oft gezweifelt haben, ob nicht seine schauspielereiische Begabung noch größer sei als seine dichterische. Als Dichter war er letzten Endes doch mehr Anempfinder als ursprünglich schöpferische Persönlichkeit, ließ sich in den verschiedenen Epochen seines Schaffens mehr von anderen anregen, als daß er aus dem Zwange eigener Entwicklung schuf. Am meisten eigenes Erleben steckt in den Gestalten seiner Werke, die von anderen geleitet werden, sich selbst gegenüber nur allzu nachgiebig sind, wie Abdallah und Lovell (vgl. oben S. 14) oder auch Sternbald und Golo. Charakteristisch für diese Gestalten ist ein Schwanken zwischen Extremen, ein Hin- und Hergerissenwerden zwischen Verstand und Gefühl, zwischen Reflexion und Phantasie. Als alter Mann hat Tieck bekannt: „Diese widerwertigen Extreme, die ich zeitlebens bekämpft habe und die ich immer nicht bezwingen kann!“ Er hat nie sein Zentrum, den Mittelpunkt seines Wesens gefunden wie Novalis oder Schlegel

(vgl. auch das nächste Kapitel über das romantische Liebesleben), er ist nach Baaders Worten „immer wie eine Kacke um das eine, was nottut, herumgeschlichen, hat genascht, aber die Pfötchen hat er immer geschont“. Philosophisches Streben lag ihm nicht. Dem extremen Idealismus Fichtes galt sein Spott ebenso wie der Aufklärung. Sein religiöses Erleben kam über eine gewisse Stimmung der Sehnsucht nicht hinaus. Von seinem religiösen Drama „Genoveva“ sagte sein Freund Solger mit Recht, die Einheit des Ganzen im Ton der Religion sei nicht überzeugend. Nur eine unter dem Eindruck der Schriften und Persönlichkeiten von Schleiermacher und Novalis gesteigerte Stimmung der Sehnsucht nach Religion gibt er hier. Der Grundton seines Schaffens, der aus früheren Werken, dem „Novell“ etwa, ebenso deutlich herausklingt wie aus den Novellen seiner Spätzeit oder aus dem „Fortunat“ seiner romantischen Periode, ist vielmehr der einer müden Resignation, die sich nicht entscheiden mag, die zwischen den Standpunkten steht und den letzten Fragen mit einem matten oder auch überlegen schmerzlich wissenden Nächeln antwortet. Einen anderen damit verwandten Grundton kann man als den der Angst der Kreatur bezeichnen, des Grauens vor den dämonischen Mächten des Lebens, vor dem Übersinnlichen, Irrationalen, das immer wieder in die geordneten Verhältnisse des Lebens eingreift, und dem auch der überlegene Verfechter der romantischen Ironie und Bekämpfer der Bürgerlichkeit Ludwig Tieck rettungslos, hemmungslos verfallen ist. Schon in seinen ersten literarischen Produktionen, die eine Brotarbeit im Auftrage anderer waren, schwelgt der junge Tieck in der Schilderung grausiger Seelenzustände und verzweifelter Stimmungen. In die empfindsam-schwärmende Freundschaft, die ihn mit Wackenroder verband, rettet er dann das Beste seiner Seele. Im „Novell“ treten diese verschiedenen Stimmungen überzeugend heraus. Gleichzeitig

mit diesem Werke schrieb er im Auftrage Nikolaiz, des Führers der Berliner Aufklärung, die Unterhaltungsware der „Straußfedern“ vom nüchternen Standpunkt der Aufklärung aus. Nüchtern sollte auch die „Geschichte ohne Abenteuerlichkeiten“: „Peter Leberecht“ erzählt werden, in die sich doch mancherlei Spitzen gegen die Aufklärung und Hinweise auf alte Volksromane hineinverirrten. Und es war gar nicht mehr im Sinne der Aufklärung und führte zum Zernwürfnis mit dem Verleger Nikolai, als dem „Peter Leberecht“ dann „Volksmärchen, herausgegeben von Peter Leberecht“ folgten. Hier hat Tieck das Gebiet gefunden, auf dem er sein Bestes und Wirksamstes leisten sollte und Anregungen seines Freundes Wadenroder in die Tat umsetzte. Es sind Nacherzählungen und Umarbeitungen alter Volksbücher, die er hier gibt, der Geschichte von den Schildbürgern mit satirischen Ausfällen gegen Philister und Aufklärung, der „Geschichte von den Heymonskindern in 20 altfränkischen Bildern“, in deren Nacherzählung er den naiven Ton alter Darstellung trifft, der freier erzählten, stimmungserfüllten „wundersamen Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von der Provence“, der „Melusine“ u. a. Andere Märchenstoffe hat Tieck in dramatischer Form bearbeitet, so nach französischen Vorlagen die Märchen vom Ritter Blaubart, vom gestiefelten Kater, vom Kottäppchen und vom Däumling; nach deutschen Volksbüchern die Dramen „Genoveva“, „Oktavian“ und „Fortunat“. Von diesen Werken und anderen Schauspielen und Komödien Tiecks wird später noch zu sprechen sein. Im gegenwärtigen Zusammenhange ist es wichtig hervorzuheben, daß Tieck durch diese Nacherzählungen deutscher Volksbücher und anderer Märchenstoffe, wenn auch zum Teil über den Umweg romanischer Vorlagen, den auch Brentano machte, das Interesse an älterer Dichtung, besonders an sogenannter Volksdichtung, lebendig erweckt hat. Auch der Künstlerroman

„Franz Sternbalbs Wanderungen“ sollte die Welt des ausgehenden Mittelalters, das Nürnberg Albrecht Dürers, die Künstlerwelt der Niederlande und Italiens vor Augen stellen. Und kleinere Erzählungen, zum Teil in den „Romantischen Dichtungen“ (1799—1800), zum Teil im „Phantasius“ (1812—1815) veröffentlicht, griffen die Sagen vom Tannhäuser und vom treuen Eckard und andere Sagenmotive auf. Am besten gelingt ihm in diesen Erzählungen das Stimmungshafte, insbesondere Naturstimmungen, die von dem neuen Verhältnis zur Landschaft Zeugnis ablegen (vgl. oben S. 83, unten S. 266) — das Wort „Waldeinsamkeit“ ist von Tieck geschaffen, — vorwiegend aber von dem Zauber des Todenden und Grausenerregenden, mit dem die Welt der Berge auf Tieck gewirkt hat („Der Runenberg“). Er empfand die Natur als etwas Lebendiges, wie Schelling sie zu sehen lehrte, mit geradezu beängstigender Intensität. Mancherlei Anregungen, die Tieck von den Strömungen um die Jahrhundertwende empfangen hat, wirken in diesen und anderen Werken nach, neben der neuen Auffassung der Natur die der Liebesprobleme; die neue religiöse Sehnsucht kommt, wenn auch nicht überzeugend, zum Ausdruck; mittelalterliche Vergangenheit und Märchenwelt verschlingen sich. Man wird schwerlich Rudolf Haym recht geben wollen, der Tiecks „Ottavian“ „die poetische Summe der Romantik“ nennt; dazu ist dies Werk nicht bedeutend genug. Aber mancherlei Motive romantischer Dichtung erklingen hier und wirken fort.

Außer durch diese Nachdichtungen der Märchen- und Volksbuchstoffe hat Tieck noch auf andere Schätze der Vergangenheit nachdrücklich hingewiesen. Von seinen Shakespearestudien, die ihn jahrzehntelang beschäftigt haben, und seinen Übersetzungen aus dem Spanischen wird nachher noch die Rede sein. Hans Sachsens und anderer Fastnachtspiele gab er heraus und ließ sich von

ihnen literarisch beeinflussen. Auf Jakob Böhme wies er die romantischen Freunde nachdrücklich hin. Der starke Eindruck, den er von Nürnberg empfangen, veranlaßte den nicht ausgeführten Plan einer vaterländischen Reisebeschreibung. Anregungen Wackenroders folgend studierte er in alten Handschriften deutscher Bibliotheken, besonders der Münchener, und auch in Rom und Paris mittelhochdeutsche Dichtungen, Epen und besonders Minnelieder. Von seiner literarisch sehr ansehbaren Erneuerung der „Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter“ sagte er selbst: „Diese lieblichen Gesänge versetzten mich in einen Rausch von Freude und Lust.“ Seine eigenen Gedichte sowie Poesien Friedrich Schlegels, Graf Voebens, Eichendorffs u. a. geben Zeugnis davon.

Dieser Übertragung hatte Tieck eine Einleitung vorausgeschickt, die eine Übersicht gab über die Entwicklung der Poesie im Mittelalter und weiter bis zu Shakespeare und Goethe und ein Idealbild des ritterlichen Lebens zeichnete, das ohne Novalis' Aufsatz „Die Christenheit oder Europa“ und manche Partien des „Heinrich von Ofterdingen“ kaum so geschrieben worden wäre. Diese Charakteristik des Mittelalters hatte eine ganz außerordentliche Wirkung. Jakob Grimm wurde durch die Lektüre von Tiecks Buch zur Beschäftigung mit der mittelalterlichen Literatur veranlaßt. Davon wird unten noch zu sprechen sein. Friedrich Heinrich von der Hagen bemühte sich nach Tiecks Vorbild und angeregt durch August Wilhelm Schlegels Vorlesungen um eine Erneuerung des Nibelungenliedes, die Tieck selbst auch schon in Angriff genommen hatte, nun aber liegen ließ. Die Ritterdichtungen Fouqués gehen gleichfalls auf Anregungen von August Wilhelm Schlegel und Tieck zurück. Und nicht zuletzt verdanken auch Arnim und Brentano Tieck die Bekanntschaft des Nibelungenliedes und anderer mittelalterlicher Dichtungen.

So hat Tieck aufs stärkste auf die jüngere romantische Richtung gewirkt, mit der ihn im Gegensatz zu den anderen sogenannten Frühromantikern auch das verbindet, daß sie für philosophische Spekulation und für Theorie der Kunst sehr wenig Sinn haben — Arnim hat geradezu gesagt „ein denkender Künstler ist ein Narr“; Tieck hat erst im Alter durch seinen Freund Solger diese Probleme sich erschließen lassen — und daß das klassische Altertum in ihrem Bildungsgang nur sehr geringe Bedeutung gehabt hat. Die persönlichen Beziehungen waren nicht eng. Immerhin hat Brentano sich sehr bemüht, Tieck an die Universität Heidelberg zu ziehen. Wäre es gelungen, ihn dort für länger zu gewinnen, so wäre er auch äußerlich der Heidelberger Romantik zuzurechnen.

Die Stadt Heidelberg hat für diesen Zweig der romantischen Bewegung eine besondere Bedeutung gehabt, eine nicht minder große als für die ältere Richtung Jena, die Universität, in der Fichte und Schelling lehrten, der Goethe seine Teilnahme und häufige Anwesenheit schenkte. Was der Universität Heidelberg, die damals eine wertvolle Erneuerung ihres Lehrkörpers erlebte, noch außerdem besondere Anziehung gab und gibt, die Landschaft mit dem aus den Bergwäldern und der Blütenpracht der Obstgärten in die Ebene hinausströmenden Fluß, das zerstörte Schloß über der Stadt und die schön geschwungene Neckarbrücke als Zeugen vergangener Zeiten, das charakterisiert auch wesentliche Züge dieser romantischen Gruppe: inniges Leben mit der Natur in Frühlingstimmung und lebendige Anteilnahme an deutscher Vergangenheit. Aus Eichendorffs Jugenderinnerungen „Halle und Heidelberg“ und Brentanos „Lied von eines Studenten Ankunft in Heidelberg“, dem schönsten der vielen Gedichte auf Heidelberg nach Hölberlins Ode, wird uns heute noch der Zauber lebendig, mit dem diese Stadt die Jugend festzuhalten



Clemens Brentano

wußte. „Heidelberg ist selbst eine prächtige Romantik“, hat Eichendorff gesagt.

Hier erlebten Clemens Brentano und Achim von Arnim die schönsten Monate begeisterten freundschaftlichen Zusammenschaffens, deren Hauptfrucht die Lieder- sammlung „Des Knaben Wunderhorn“ war. Liebe zur Dichtung, im besonderen aber Vorliebe für ältere deutsche Dichtung war das Lebensinteresse, das diese beiden so grundverschiedenen Menschen ein so inniges Freundschaftsbündnis schließen ließ, den märkischen Edelmann alten Adels und den rheinischen Kaufmannssohn halb-italienischen Blutes.

Clemens Brentano, 1778 in Ehrenbreitstein geboren, war der Sohn eines aus Norditalien stammenden Kaufmanns und der schönen Maximiliane von Laroche, der Goethe gehuldigt hatte, der Tochter der Schriftstellerin und Freundin Wielands, Sophie von Laroche. Aus dem Brentanoschen Haus Zum goldenen Kopf in Frankfurt kamen Clemens und seine Schwester Bettina oft in Goethes Elternhaus zur Frau Uja. Der Knabe Clemens hatte sich auf dem Boden des elterlichen Hauses in einer Tonne sein Reich gezimmert — im „Märchen vom Kommanditichen“ hat er es später beschrieben —, das er „Baduk“ nannte, und er weinte schmerzlich, als bei der Kaiserkrönung in Frankfurt der wahre Besitzer des Ländchens Baduk erschien. Da tröstete ihn Frau Uja: „Wo dein Himmel, ist dein Baduk, Ein Land auf Erden ist dir nichts nutz. Dein Reich ist in den Wolken und nicht von dieser Erde, und so oft es sich mit derselben berührt, wirds Tränen regnen.“ Dies Wort ist eine treffende Charakteristik von Clemens Brentanos Wesen und Dichten und weist auf den Leidensweg hin, der ihm zu gehen bestimmt war. Stark hat Brentano gelitten unter dem Erbteil der Blutmischung, der er reiche Gaben, aber auch schwere Konflikte und innere Zerrissenheit verdankte. Übermächtig war in

ihm die Macht der Phantasie. Marianne von Willemer charakterisiert ihn in einem Briefe an Böhmer so: „Sie werden einen Mann kennen lernen, der nicht von sich sagen kann, ich besitze Phantasie, sondern die Phantasie besitzt ihn.“ Und Brentano selbst hat im Alter bekannt: „O, wir hatten nichts genährt als die Phantasie, und sie hatte uns teils wieder aufgefressen.“ Die Phantasie ließ ihm dauernd die Grenzen von Poesie und Leben verschwinden, ließ ihn die Poesie ins Leben hineinragen und so sehr Poesie leben, daß ihm das Dichten darüber fast zerrann. „Wenn er weniger reich an Poesie oder er selbst ein weniger poetischer Mensch gewesen, so hätte er gewiß mehr geschrieben,“ hat Wilhelm Grimm mit Recht von ihm gesagt. Und noch mehr mag das von der Schwester Bettina gelten. Dies Hineinragen der Poesie ins Leben gab beider Leben etwas Willenloses, Getriebenes. Allzuviel mit sich beschäftigt, ohne mit sich fertig werden zu können, hatte Clemens dazu etwas Selbstzerstörerisches, das Bettina fremd war, ja etwas Dämonisches. Von Dämonen getrieben, konnte er selbst auch als Dämon wirken, zerstörend, wo er zu lieben wünschte, und entgegengesetzten Stimmungen und Antrieben sich gleichzeitig überlassend. Das Fehlen eines festen Zentrums in sich selbst ließ ihn immer wieder in anderen sein Zentrum suchen, gab ihm eine geradezu weiblich anmutende Hingabefähigkeit bis zu würdelosem Wegwerfen seines Selbst sowohl Freunden wie Frauen gegenüber, daß er an anderen fast zum Narren wurde und selbst den Narren spielte. Ergreifend ist das in seinen Briefen zu verfolgen, besonders in denen an Sophie Mereau, die Frau eines Jenaer Professors, die seine Geliebte und dann seine Gattin wurde. Mit verzehrender, glühender Liebe wirbt er in diesen Briefen und mit zarter, scheuer Sehnsucht zugleich. Aber seine Sehnsucht und seine Phantasie flogen auch hier über alles Erleben so weit hinweg, daß das tatsächliche Erleben ihm schal wird, daß er, vereint

mit der Geliebten, volle Erfüllung nicht zu finden vermag, vielmehr Enttäuschungen und Quälereien erlebt, um von ihr getrennt in neuer Sehnsucht aufzuflammen. Sehnsucht und Wehmut und Mutwille und Ironie als Schutz gegen den Schmerz über die Dissonanzen des Lebens und das Auseinanderfallen von Wollen und Vollbringen in ihm selbst werden Grundtöne seiner Dichtung. Und er rettet sich vor der Zerrissenheit seines Wesens und Lebens zu der Dichtung älterer Zeiten und einfacherer Menschen, später zur Kirche.

Die kindliche Hingabe, mit der er an die Geliebte und an den Freund sich anschmiegt, und die nie zu stillende Sehnsucht charakterisieren auch sein religiöses Erleben. Die Mächte der religiösen Tradition der katholischen Kirche, der er angehörte, sind auch in den Zeiten, da er ganz andere Anschauungen zu vertreten schien, unter der Oberfläche in ihm stark gewesen. Auch in dem Mutwillen und der frechen Genialität seiner Jugendwerke, so in dem verwilderten Roman „Godwi“ klingt immer wieder der Ton einer ins Religiöse gewandten Sehnsucht auf. Neben der Liebe hat das religiöse Leben ihm den stärksten und in seiner letzten Lebensspanne einzigen Antrieb zu dichterischem Schaffen gegeben. Es war doch wie eine Heimkehr für ihn, als seine tief geliebte Seelenfreundin Luise Hensel ihm den Weg der Entsagung und den Weg zum Glauben seiner Kirche wies. Hier fand er schließlich die innere Ruhe, die er ersehnte.

Ruhelos war sein Lebenslauf gewesen, früh schon überschattet durch den Tod der geliebten Mutter und unverständige Erziehungsversuche von herben Verwandten. Jung zum Kaufmann bestimmt, hatte er sich in der Lehre zu Langensalza und auch im elterlichen Geschäft unmöglich gemacht dadurch, daß er Rechnungen, die er an Kunden schickte, mit satirischen Versen verzierte, und durch anderes derart, hatte dann erreicht, daß ihm

der Besuch der Universität gewährt wurde, aber in Jena, wo er in den Kreisen der Frühromantiker verkehrte, ohne ihnen wirklich nahe zu kommen, weniger studiert als literarische Liebhabereien getrieben und der Poesie im Leben nachgejagt, hatte dann häufig wechselnd in Göttingen, wo er mit Arnim Freundschaft schloß, in Marburg, wohin ihn sein Schwager Savigny zog, in Heidelberg, in Frankfurt, Berlin, in Böhmen, in Wien, in München und an anderen Orten gelebt, ohne einen anderen wie den Schriftstellerberuf, den er doch nur nebenbei trieb, am tiefsten Ruhe findend in Dülmen am Schmerzenslager der stigmatisierten Katherina Emmerich, deren Gesichte er aufzeichnete.

Aus der Jenaer Zeit, der Zeit, da er sich von Tieck und Friedrich Schlegel beeinflussen ließ, stammt sein Erstlingsroman „Godwi oder das steinerne Bild der Mutter“, ein verwilderter Roman von Maria“, der auch Anregungen von Jean Paul, Heine und Goethes „Wilhelm Meister“ in sich aufgenommen hat. Ein Werk, das die Freiheit der Sinne vertreten will und den Reichtum alles wirklich Lebendigen zeigen. Das Wertvollste dieses Werkes sind die zahlreich eingelegten Gedichte (vgl. unten S. 192 f.). Scherzhafte Ironie soll die Schwächen der Komposition verdecken. Doch hat auch diese Komposition ihren besonderen Reiz, von dem noch zu sprechen sein wird. Es ist ein ganz persönliches Werk. Viele Erlebnisse des Dichters werden abgespiegelt, und sein Sichhinausschauen aus sich selbst ist der unbeabsichtigte Grundton. Viel Selbstcharakteristik enthält auch das Lustspiel „Ponce de Leon“, mit dem Brentano sich an einem Preisausschreiben Goethes für das beste Intrigenlustspiel erfolglos beteiligte, das froheste Werk Brentanos, voll Mutwille fröhlicher Menschen, in dessen lustigem Stil und tollern, sich überschlagenden Wizen ein echtes Erleben des Dichters und ein tieferer Sinn aufleuchten. Als persönliches Bekenntnis kann auch das



Bettina

Gedicht „Die lustigen Musikanten“ angesprochen werden, aus dem Brentano in wenigen Tagen ein Singspiel erwachsen ließ, das neben anderen C. Th. A. Hoffmann komponiert hat. Wie hier hinter scheinbarer Fröhlichkeit und heiterer Musik innere Qual der Spielenden ausbricht, das zeigt die Tragik in des Dichters eigener Natur:

„Ich muß die lustigen Triller greifen,
Und Fieber bebt durch Mark und Bein!
Euch muß ich frohe Weisen pfeifen
Und möchte gern begraben sein!
Es brauset und fauset
Das Tamburin“ usw.

Die kurz danach begonnene „Chronika eines fahrenden Schülers“ zeigt die kindlich gläubige Seite von Brentanos Wesen in schönstem Licht — in der Zeichnung der Laurenburger Elz wirkt die Erinnerung an seine Mutter nach —, ist freilich nicht vollendet worden, wohl auch darum, weil es Brentano schwer wurde, den einfach schlichten Erzählungsstil alter Zeit, der ihn immer wieder anzog, lange festzuhalten. Die in dies Werk eingeschobene Geschichte „Von dem traurigen Untergang zeitlicher Liebe“ nimmt ein Motiv auf, das fortan immer wieder angeschlagen wird, das auch andere Romantiker wie Eichendorff viel verwandt haben, das die dunkel lockenden Sinnesmächte einer klaren reinen Welt gegenüberstellt. Sein dichterisches Hauptwerk, die freilich auch nicht vollendeten „Romanzen vom Rosenkranz“ beruhen ganz auf dieser Gegenüberstellung der Welt der lockenden Sünde und der Welt der erlösenden Reinheit und Entsagung, dem von Brentano tief erlebten Dualismus der christlichen Weltanschauung. Wie er hier eine Menge alter Sagenmotive verarbeitet und die Welt des mittelalterlichen Bologna auf Grund chronikalischer Studien lebendig werden läßt, so hat er auch in anderen Werken altes Sagen- und Märchengut aufgegriffen und auch literarische Werke früherer Jahrhunderte neu zu bear-

beiten unternommen, so Jörg Wigrans treuherzigen Roman „Der Goldfaden“. Aber von den Dichtungen Brentanos wird in anderem Zusammenhange noch zu sprechen sein.

Neben einzelnen seiner Werke sind Brentanos Briefe die lebendigsten Zeugnisse seines Wesens. Vor allem die an seine Schwester Bettina aus seiner Jugend, die die Schwester in ihrem Alter unter dem Titel „Clemens Brentanos Frühlingskranz aus Jugendbriefen ihm geflochten, wie er selbst schriftlich verlangte“ zusammen mit ihren Briefen an ihn herausgegeben hat. Diese Sammlung sowie ihr Briefwechsel mit ihrer Freundin Karoline von Günderode, der herben Dichterin und Geliebten des Heidelberger Professors Kreuzer, die seinetwillen im Rhein den freiwilligen Tod fand, und der mit Goethe („Goethes Briefwechsel mit einem Kinde“) gehören zu den unmittelbarsten und überzeugendsten Äußerungen romantischen Empfindungslebens überhaupt. Daß sie keine getreuen Briefpublikationen darstellen, Bettina vielmehr willkürlich die zugrunde liegenden Originale zerpfückt, umordnet, durch andere Briefe, auch frei erfundene, ergänzt, das nimmt ihnen nichts von ihrer Unmittelbarkeit, läßt vielmehr die Art der betreffenden Freundschaftsbeziehung und vor allem ihr eigenes Wesen nur um so lebendiger heraustreten und verleiht den Werken bei allem Reichtum der romantischen Gedanken- und Empfindungswelt, die sich hier wie in einem Prisma buntschillernd bricht, doch eine künstlerische Einheit. Es gibt wenig Werke der deutschen Literatur, die so unmittelbarer Empfindungsausdruck sind von geradezu verblüffender Lebensintensität, die in so ungefeilten, vom Moment eingegebenen Sätzen einen so lebendigen Rhythmus besitzen, der aus der Seele der Schreiberin quillt. Bettina konnte, wie sie selbst sagte, keinen Reim machen; sie besaß kein schriftstellerisches Formungsvermögen, aber sie hatte fast mehr noch als ihr Bruder

Clemens Poesie in sich, und der Rhythmus ihrer Briefergüsse war der Rhythmus ihrer schwingenden, tief musikalischen Seele. Ihrem Bruder Clemens ähnlich in den Anlagen, auch in der Unfähigkeit des treuen Beharrens bei einer Beschäftigung, einem Werk, einem Gedankenproblem, war sie doch in ihrer Art, sich lediglich vom Gefühl treiben und tragen zu lassen, harmonischer als er. Die Rassenmischung in beider Blut, die ihm viel Dissonanz und Kämpfe brachte, hat ihr nur die gesteigerte Sinnesempfänglichkeit gegeben, das verfeinerte Kunstgefühl und die köstliche Unmittelbarkeit, mit der sie sich gab. Sie besaß ein tiefes glückspendendes Gefühl des Einsseins mit der Natur und erlebte diese mit einer seelischen Intensität der Hingabe wie kaum ein anderer Dichter der Romantik, kaum auch Goethe, mit allen Sinnen und Fibern ihr gehörend, im Rauschen der Bäume wie im Rhythmus der Musik das Wehen eines heiligen Geistes vernehmend und die Erde küssend mit inbrünstiger Liebesempfindung. Eine selige Liebesfülle war in ihr, ein Überströmen in Seligkeit, ganz frei von der Sehnsucht, die ihn verzehrte, ihrer selbst gewiß, und ganz dem Augenblick hingegeben. Ihr Wort: „Ich weiß nichts als lieben,“ das noch heute aus ihren Bildern zu uns spricht, könnte Motto ihres ganzen Lebens und all ihrer Werke sein. Als Liebende hat sie sich Goethe genahet, mit Liebe armen und bedrückten Menschen zu helfen gesucht und den größten Genien ihrer Zeit gehuldigt. Als eine der ersten hat sie das Genie in Hölderlin erkannt und in Beethoven, und mit unbeirrbarem Blick für das Echte, voll Ehrfurcht vor allem wahren Menschentum Menschen geringer Stellung ihrer Freundschaft gewürdigt und die Zirkel gesellschaftlicher Konvention immer wieder koboldartig verlacht und zurückgestoßen.

Diese Schwester hat Clemens Brentano sehr nahe gestanden. Mehr als einmal hat der Zerrissene ihr, deren harmonisches Wesen ihm eine Verkörperung der Einheit

der Lebenskräfte schien, sein Leben in die Hand gegeben. Von ihr fühlte er sich verstanden wie von keinem anderen Menschen sonst. Sie war ihm der Maßstab, mit dem er andere Mädchen maß, und der köstlichste Schatz, den er Freunden mitzuteilen mußte. Daß sie seines liebsten Freundes Freundin und dann auch Gattin wurde, hat ihn selig beglückt.

Es war eine gar ungleiche Ehe, die Achim von Arnim und Bettina Brentano schlossen. Eine ungleiche und doch glückliche Ehe kann man auch den Freundschaftsbund zwischen Achim und Clemens nennen. Neben dem kleinen, beweglichen, dunkelhaarigen, südländischen Brentano steht Achim von Arnim als durchaus männliche, hohe, blonde und edle Erscheinung. Aus altem märkischem Adelsgeschlecht stammend besaß er mit reichen Bildungselementen, die bei ihm Erbteil und Erziehungsgut waren — sein Vater war Directeur des spectacles unter Friedrich dem Großen gewesen, Achim war in Berlin groß geworden —, das sichere Auftreten dessen, der fest auf ererbtem Grunde steht, die energisch zugreifende Hand und den scharfen offenen Blick des Landedelmanns. Festen Boden unter den Füßen, dem er wurzelhaft verbunden, ließ er doch seine Phantasie hoch in die Wolken steigen. Ein Edelmann in jedem Sinne des Wortes war er adeliger Literat auch insofern, als alle geistige Tätigkeit allein ihn nicht auszufüllen vermochte und er mehr aus Liebhaberei wie von Berufs wegen Dichter war. Seine Art zu dichten ist von Wilhelm Grimm gut charakterisiert worden: „Es ist wahr, manchmal war der Becher zu klein, und der Wein strömte über, oder er war zu groß und wurde nicht bis zum Rande gefüllt, immer aber war der Duft, der davon aufstieg, rein und erfrischend.“ Ähnlich hat Goethe Arnims Dichtungen mit einem Fasse verglichen, „wo der Böttcher vergessen hat, die Reifen festzuschlagen, da läuft's denn auf allen Seiten heraus,“ und Brentano sprach von dem Wildfleisch, dessen Wachsen er nicht zu

beschneiden verstehe. Es kam ihm nicht so sehr auf die künstlerische Vollendung seiner Werke an, wie auf die Wirkung, die er mit ihnen ausüben wollte, eine irgendwie immer sittliche Wirkung auf sein Volk. „Doch des Lebens Ziel ist Handeln,“ sind die Schlußworte seines Doppelbromas „Halle und Jerusalem“.

In Halle, wie später Eichendorff, und Göttingen hat Arnim Jura und Physik und Mathematik studiert, erfolgreich mit guter Begabung, dann die große Bildungsreise des jungen Adelligen durch Deutschland, Osterreich, die Schweiz, Frankreich und England unternommen, danach in Berlin und Heidelberg und an anderen Orten gelebt, um sich später ganz der Verwaltung seiner Güter in Wiepersdorf in der Mark zu widmen.

Seine ersten Dichtungen sind von geringem Wert, dilettantisch auch im schlimmen Sinne, mancherlei literarische Anregungen widerspiegelnd, voller Wildfleisch, formlos zerfließend. Das Versmachen fällt ihm zu leicht. „Du magst vor Reimen oft nicht zu Gedanken kommen,“ hat Brentano mit Recht von „Ariels Offenbarungen“ gesagt. Die große Reise schärft dann seine Beobachtungsgabe — seine Briefe enthalten prächtige Naturschilderungen —, und die Beschäftigung mit Dichtwerken vergangener Zeit verhilft ihm zur Formung und Gestaltung. Die Mehrzahl seiner dichterischen Werke sind Bearbeitungen von Denkmälern früherer Jahrhunderte, besonders des 17., oder Neugestaltungen älterer Stoffe. Das gilt von seinen Dramen: „Halle und Jerusalem“ ist eine Nachdichtung von Andreas Gryphius' Tragödie „Cardenio und Celinde“ mit mancherlei persönlichen Zutaten aus Erinnerung an die Hallenser Studentenzeit, darunter eine schöne Huldigung an Goethe, und erweitert durch eine recht lose gefügte Fortsetzung in Palästina; „Die Grafen von Gleichen“ und „Die Päpstin Johanna“ behandeln mittelalterliche Sagenstoffe, „Der Strahlauer Fischzug“, „Die Appelmänner“

u. a. dramatische Schwankstoffe des 16. und 17. Jahrhunderts mit sehr gutem Blick für die Wirkungen des Puppentheaters und für eine Bühnenkunst, wie sie besonders im Wiener Volkstheater gepflegt wurde. Von den Stoffen der Mehrzahl seiner Erzählungen gilt das gleiche. Die Sammlung „Der Wintergarten“ brachte neue Bearbeitungen älteren Erzählungsgutes. Selbständige Novellen schlossen sich an, deren eine, in die er allzuviel hineinpakte, sich zu einem Gegenwartsroman auswuchs („Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores“), deren Mehrzahl in der Vergangenheit spielen und alte Motive verarbeiten, die aber fast alle von dem Blut des Lebens seiner Zeit und von der ethischen Gedankenwelt Arnims gespeist sind. Sein großer historischer Roman „Die Kronenwächter“ ist Fragment geblieben. Er sollte das Deutschland der Zeit Luthers und Kaiser Maximilians lebendig werden lassen, die reiche Zeit deutscher Stadtekultur und zugleich auch die Traditionen mittelalterlicher Kaiserherrlichkeit und alles vergangene Leben fruchtbar machen für die Gegenwart.

In diesem starken Interesse für vergangene Zeit und vergangene Dichtung, in der Neigung zu den frischen und unverbrauchten Kräften des Volkes, zu kindlichem, einfachem Wesen im Gegensatz zu den Kompliziertheiten moderner Zeit trafen sich Arnim und Brentano. Während des Studiums in Göttingen hatten sie sich kennen und lieben gelernt, in einem Intermezzo von Arnims großer Reise zusammen eine Rheinfahrt unternommen, die beiden eine köstlich duftende Erinnerung für das ganze Leben geblieben ist. Mit dem Volke leben und singend auf seine Weisen achtend, waren sie stromab gefahren und gewandert.

„Es setzten zwei Vertraute
Zum Rhein den Wanderstab,
Der Braune trug die Laute,
Das Lied der Blonde gab.“

Eifrig haben beide Freunde dies Interesse an Volks-
lied, Volkslage und an Dichtungen älterer Zeit gepflegt,
Brentano zumal, der große, freilich nur zum kleinen Teil
verwirklichte Pläne hatte, unter anderem den einer um-
fassenden „Reproduktion der alten Heldengedichte“ und
eifrig sammelnd eine wertvolle Bibliothek alter Bücher,
fliegender Drucke und Handschriften zusammenbrachte.
Wie von selbst erwuchs in beiden Freunden der Plan
jener Sammlung, deren erster Band bei dem gemein-
samen Aufenthalt in Heidelberg, wohin Brentano den
Freund gelockt hatte, im Frühjahr 1805 zusammengestellt
wurde und noch im gleichen Jahre unter dem Titel
„Des Knaben Wunderhorn“ im Druck erschien. Der Krieg
unterbrach die Fortsetzung des Werkes, dessen zweiter
und dritter Band bei einem zweiten gemeinsamen Auf-
enthalt der Freunde in Heidelberg 1808 fertiggestellt
wurden.

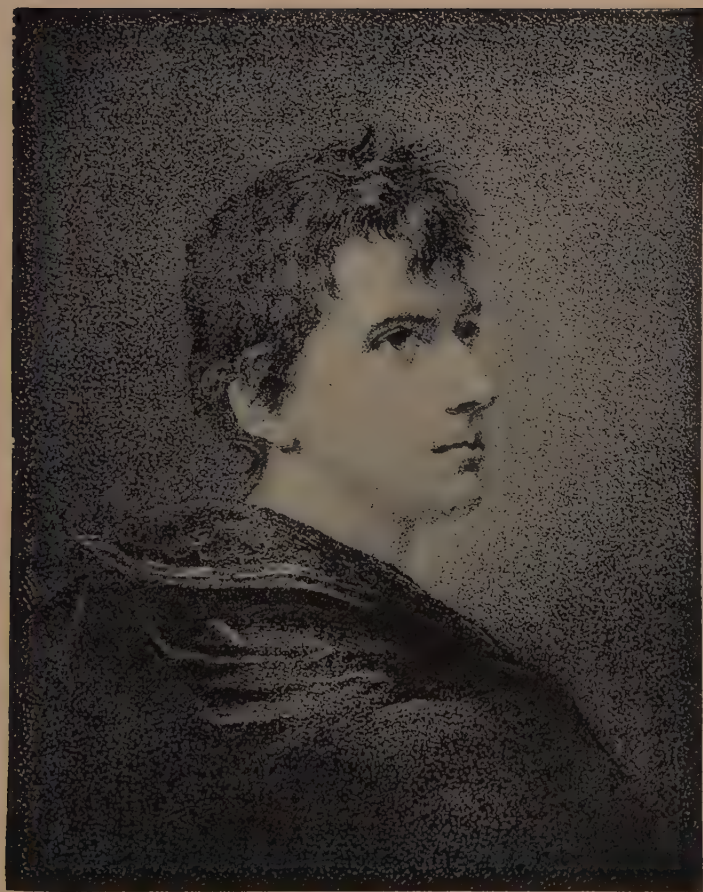
Diese Sammlung, eine Frucht jahrelangen Sam-
melns aus mündlicher Überlieferung und mehr noch aus
gedruckter und schriftlicher mehrerer Jahrhunderte, ver-
folgte nicht wissenschaftliche Zwecke. Auf die lebendige
Wirkung auf ihre Zeit kam es den Freunden an. Die
Gegenwart zu befruchten durch den Geist der Vergangen-
heit, verlorene Töne der Poesie dem Volke zuzuführen,
wobei unter „Volk“ die Gesamtheit des deutschen Volkes
gemeint war ohne trennende Unterschiede der Stände
oder der Bildung. Vielmehr sollten die Gebildeten mit
der Poesie des anderen Volksteils bekannt gemacht und
diesem aus der Poesie der Gebildeten zugeführt werden,
was ihm gemäß sei. Arnims Aufsatz „Von Volksliedern“,
dem Kapellmeister Reichardt gewidmet, am Schlusse
des ersten Bandes formulierte diese Ziele und sagte:

„Wo Deutschland sich wiedergebirt, wer kann es sagen? Wer
es in sich trägt, der fühlt es mächtig sich regen. — Als wenn ein
schweres Fieber sich löst in Durst . . . so scheint in diesen Liedern
die Gesundheit künftiger Zeiten uns zu begrüßen . . . Wir suchen

alle etwas Höheres, das goldene Blies, das allen gehört, was der Reichtum unsres ganzen Volkes, was seine eigene innere lebende Kunst gebildet, das Gewebe langer Zeit und mächtiger Kräfte, den Glauben und das Wissen des Volkes, was sie begleitet in Lust und Tod: Lieder, Sagen, Kunden, Sprüche, Geschichten, Prophezeiungen und Melodien. Wir wollen allen alles wiedergeben, was im vieljährigen Fortrollen seine Demantfestigkeit bewährt . . . Es gibt eine Zukunft und eine Vergangenheit des Geistes, wie es eine Gegenwart des Geistes gibt, und ohne jene, wer hat diese?"

Das ist freilich nicht so zu verstehen, als ob die Freunde das, was sie gesammelt, in der alten Form gelassen hätten, in der sie es gefunden. Sie glaubten nicht an die „Demantfestigkeit“ des Worts und der Überlieferung und hatten keinen wissenschaftlichen Ehrgeiz. Sehr willkürlich gingen sie mit ihren Vorlagen um, beschneidend, zusehend, ändernd, eigene Strophen und Gedichte einstreugend; und doch, was dabei herauskam, war gerade dank dieser Eingriffe im ganzen auf einen einheitlichen Ton gestimmt. Der vermeintliche Volkston war oft mehr Brentanos Liedermelodie oder der Marschrhythmus Arnimscher Strophen als treu bewahrte alte Musik; aber er wirkte.

Was Herder angestrebt, aber in seiner mit Unrecht „Volkslieder“ genannten Sammlung nur zum Teil erreicht hatte, wozu nach ihm verschiedene neue Ansätze gemacht worden waren im Zusammenhang der Sturm- und Drangbewegung, hier war es verwirklicht: altes Sangesgut verschiedener Zeiten und Schichten war zu neuem Leben erweckt, und der Lebensreichtum vergangener Zeiten konnte auf die Menschen der Gegenwart wirken. Die unvergänglichen Motive einfacher Lyrik, Wanderfreude und Trennungsschmerz, Kriegsverwegenheit und Handwerksstolz, Liebesleid und Liebeslust, geselliger Scherz und Vertrauen zu Gott, hier erklangen sie neu und frisch und herrlich wie am ersten Tag. Rasch sangen sich manche dieser Weisen in die Ohren und Herzen weiter



Ludwig Achim von Arnim

Volkskreise ein; waren die alten Gedichte verändert, so entsprach diese Veränderung doch im wesentlichen dem Empfinden der Zeit und verstärkte nur die Wirkung auf das Gemüt. Andere Volkslieder Sammlungen, die, angeregt durch des Knaben Wunderhorn, folgten, aber historisch treuer verfahren — Uhlands „Alte Hoch- und Niederdeutsche Volkslieder“ seien als Beispiel genannt —, leiteten doch die Bewegung von dem Gebiete lebendiger Wirkung auf das des wissenschaftlichen Interesses hinüber.

Schon der Beifall, mit dem das erste Erscheinen des „Wunderhorns“ begrüßt wurde, war zwar, besonders wegen der Eingriffe der Herausgeber, nicht unbestritten, aber doch herzlich und stark. Goethe, dem das Buch gewidmet war, schrieb in einer ausführlichen Besprechung: „Von Rechts wegen sollte dieses Büchlein in jedem Hause, wo frische Menschen wohnen, am Fenster unterm Spiegel zu finden sein, um aufgeschlagen zu werden in jedem Augenblick der Stimmung oder Unstimmung.“ Und Görres, der die Herausgeber auch gegen den Vorwurf der Verletzung historischer Treue und gegen den der Unverständlichkeit verteidigte, den unter anderen Friedrich Schlegel erhoben hatte, sagte:

„Die Herausgeber wollten nicht eine Chronik deutschen Volksliedes geben, sie wollten vielmehr in Einem Brennpunkt die durch das Volk zerstreuten Strahlen sammeln . . . Die Existenz einer so klangreichen, tönenden, federkräftigen Poesie in der Mitte der Nation ist eine so tröstliche Erscheinung, ihre innere Trefflichkeit zeugt für ihre Wahrhaftigkeit, und daß sie Volksdichtung geworden, beweist, daß diese Wahrheit nicht bloß individuell für die Dichter gelte, sondern in der ganzen Masse ein durchgehender Zug sich gefunden habe, der die Dichter und die Nation in Eins geschmolzen . . . Die Nation selbst hat in diesen Gesängen ihr Inneres aufgetan.“

So ist denn mit diesen Liedern neben der künstlerischen Wirkung auch jene andere auf Gemüt und Gesinnung erreicht worden, die Arnim erstrebte. Ihm kam

es ja nie auf die Kunst an sich an; er fühlte sich immer im Dienste einer sittlichen Mission für sein Volk. In dieser Überzeugung hat er in der Zeit zwischen dem Erscheinen des ersten und des zweiten Wunderhornbandes der Sache des Kampfes gegen Napoleon dienen wollen und, als Blüchers Truppen durch Göttingen zogen, an diese ein Heftchen Kriegslieder verteilt aus den Schätzen des Wunderhorns, zum Teil umgearbeitete alte Lieder, zum Teil neuere Soldatenlieder. Der zweite und der dritte Band des Wunderhorns zeigten dann das vaterländische Ziel deutlich und offen, das beim ersten noch nicht direkt ausgesprochen worden war.

Die literarisch nicht faßbare Wirkung des Wunderhorns auf die Menschen der Zeit hat kein geringerer als der Freiherr vom Stein bezeugt: „In Heidelberg hat sich ein guter Teil des deutschen Feuers entzündet, welches später die Franzosen verzehrte.“ Dem Wunderhorn kommt dabei ein Hauptanteil zu. Neben dieser Sammlung sollten noch andere Werke, die in Heidelberg entstanden, der Wiederbelebung der deutschen Vergangenheit und damit der Erstarkung des Nationalgefühls dienen. So die „Zeitung für Einsiedler“, die Arnim herausgab, von Brentano, Bettina, Tieck, Görres, Philipp Otto Runge (vgl. unten VII), August Wilhelm und Friedrich Schlegel, Jean Paul, Uhland, Hölberlin, den Brüdern Grimm und anderen unterstützt. Diese Blätter brachten viel Wertvolles, aber in wenig geschickter Zusammenstellung, und fanden nur geringe Verbreitung. Unter dem Titel „Tröstensamkeit“ wurden sie zum Buch vereinigt. Ihr Ziel war, „die hohe Würde alles Gemeinsamen, Volksmäßigen darzustellen“, „die unendliche Größe des Volkscharakters und die Leerheit jeder in sich selbst prahlenden Vaterlandsiebe“. Das gleiche erstrebten die „Deutschen Volksbücher“ von Görres.

Josef von Görres gehört zu den eigenartigsten und eigentwilligsten Persönlichkeiten der deutschen Geistes-

geschichte. In seiner Jugend vom Freiheitsideal der Revolution begeistert, trat er für Anschluß seiner rheinischen Heimat an die französische Republik ein, deren Wirklichkeit er freilich, auf einer politischen Reise nach Paris, als von ihren Idealen weit verschieden erkennen mußte, wurde später einer der feurigsten Verfechter des Deutschtums, zuerst als literarischer, dann auch als politischer Publizist, und mit gleicher Stärke ein Kämpfer für die katholische Kirche, der er zugehörte, der auch seine wissenschaftliche Arbeit der letzten Lebenszeit diente. Auf anscheinend sich widersprechenden Standpunkten suchte er immer für ideale Güter zu wirken und ist im Grunde immer sich selbst treu geblieben, eine Persönlichkeit, die sich entwickelt, entfaltet, aber keinen Bruch zeigt. Von einer erstaunlichen Vielseitigkeit der Interessen und der Begabung und von rascher Aneignungsgabe hat er sich auf den verschiedensten Wissenschaftsgebieten betätigt, auf naturwissenschaftlichen wie auf kulturhistorischen, philosophischen und religionswissenschaftlichen, war Dichter und politischer Kämpfer, Prophet und sittlicher Mahner, und dies alles zugleich. Wesentlich war ihm immer das Ethische, auch wenn er als Dichter, auch wenn er als Politiker schrieb. Man hat ihn den getreuen Eckart seines Volkes genannt, einen Prediger der Feder, Journalisten großen Stiles, wie es nur wenige gegeben. Er war ein Kämpfer für Freiheit und für „die frische grüne Wahrheit“, von rücksichtsloser Wahrhaftigkeit, unerbittlich in allem Grundsätzlichen, scharf und grob im Streite, aber immer warmen liebenden Herzens. Ein Meister rednerischer Prosa von fortreißendem Schwung und von einem schäumenden kraftstrotzenden Reichtum der Bildersprache, die die verschiedensten Gebiete durch Vergleiche zueinander in Beziehung setzt in der Überzeugung, damit tiefere Zusammenhänge divinatorisch auszusprechen, und immer anschaulich und lebendig gestaltet.

Die Enttäuschungen in Paris, Anregungen Herders, die Philosophie Schellings, Friedrich und August Wilhelm Schlegels Schriften, besonders beider Arbeiten in der „Europa“ (vgl. unten S. 167 f.), sowie seine Freundschaft mit Clemens Brentano, der in Coblenz sein Schulkamerad gewesen war, brachten ihm die romantische Bewegung nahe. Sein Streben nach Synthese, das bei aller umfassenden Vielseitigkeit doch immer nach einer letzten Einheit verlangte, nach Einheit von Geist und Natur, von Wissen und Glauben usw., kam ihr selbst schon entgegen. Durch August Wilhelm Schlegel auf den Standpunkt positiver Kritik geführt, war er schon in vielen Kritiken und Fragmenten Verfechter romantischer Ideen und Werke geworden, als er seine Coblenzer Schulstelle vorübergehend mit einem freien Schriftstellerleben und akademischer Lehrtätigkeit in Heidelberg vertauschte und hier dann durch Brentano mit altdeutscher Literatur vertraut wurde. Erstaunlich ist der Reichtum der Gebiete, über die er Vorlesungen hielt, Physiologie und Psychologie, spekulative Physik und Philosophie, Himmelskunde und Hygiene und — als einer der ersten in Deutschland — Geschichte der altdeutschen Literatur. Manche Gelehrte entsetzten sich über diese dilettantische Vielgeschäftigkeit, aber ein Teil der Heidelberger Kollegen hatte hohe Achtung vor ihm, und die Studenten waren begeistert. Eichendorff erzählt in seinen Erinnerungen von dem Eindruck dieser Vorlesungen und von dem literarischen Bohèmeleben der Görres, Brentano und Arnim, die die Philister und die Aufklärung übermütig verhöhnten und doch mit so reiner Hingebung ihren Idealen dienten. „Die Pforten des Aufgangs suche ich immerdar, wo die starken Geschlechter wohnen,“ so formulierte Görres in seiner Sprache das Ziel, das den dreien vorschwebte. Neben die Volkslieder Sammlung setzte er seine Schrift über die deutschen Volksbücher.

Schon Goethe und seine Sturm- und Dranggenossen Maler Müller und Klingler hatten die volkstümlichen primitiven Büchlein, wie sie auf den Märkten noch feilgeboten wurden, lieb gewonnen und ihnen manche Anregung entnommen. Die Aufklärer hatten dieses Interesse zu moralisierenden Neuausgaben verwandt, Tiedt die alten Stoffe in seinen „Volksmärchen“ und Dramen erneuert, August Wilhelm auf die Volksbücher als „Literatur des Volkes“ hingewiesen, Brentano in seiner Bibliothek viele gesammelt. Görres wollte nun eine eingehende Würdigung dieser Literatur geben in der Schrift „Die teutschen Volksbücher. Nähere Würdigung der schönen Historien, Wetter- und Arzneibüchlein, welche theils innerer Wert, theils Zufall Jahrhunderte hindurch bis auf unsere Zeit erhalten hat“ (1807). Eine schöne Widmung an Clemens Brentano eröffnet das Buch, in der Görres erzählt, wie ein Mönch ihn zu Barbarossa in den Fessendom führt. „Was suchst du bei den Toten?“ fragt dieser. „Ich suche das Leben; man muß tief die Brunnen in der Dürre graben, bis man auf die Quellen stößt.“ Letzte tiefe Quellen und verborgene Kostbarkeiten will diese Schrift wieder aufdecken; sie sieht sie in jenen Büchern, die, oft gering geachtet, Jahrhunderte doch überdauert und vielen Generationen geistige Nahrung gespendet haben, gesundes Brot. Nach einer Gesamtcharakteristik dieser Volksbücher werden 49 einzeln charakterisiert in Schilderungen, die zum Theil von großer dichterischer Schönheit sind und mancherlei literarhistorische Aufschlüsse, freilich auch vorschnelle Verallgemeinerungen geben — Grimm bekannte, ihnen viel zu verdanken —; der Schluß bringt dann eine weit ausgreifende Charakteristik des Mittelalters und seiner Menschen, die durch reichere Kenntniss der Quellen und vertiefte Auffassung einen bedeutenden Fortschritt gegenüber Tiedts Einleitung zu den Minnesingern darstellt und in einem Vergleich mit der griechischen Kultur das Streben

nach einem gerechten historischen Standpunkt zeigt, ohne einseitige Stellungnahme. Nur die eigene Zeit kommt schlecht dabei weg.

Im Anschluß an diese Volksbüchercharakteristik trug sich Görres mit dem Plan, nun auch eine neue Ausgabe alter Volksbücher zu veranstalten. Sie kam nicht zur Ausführung, wie auch von anderen Plänen später nur noch eine Ausgabe des „Lohengrin“ verwirklicht wurde und die Sammlung „Altdeutsche Volks- und Meisterlieder“, aber manche rasch gepflückte Frucht seiner Sagenstudien ging in seine „Mythengeschichte der asiatischen Welt“ über, die eine Verbindung der altdeutschen historischen Studien mit den Ideen der Naturphilosophie darstellt und den Gedanken der ursprünglichen Einheit aller Religionen und Mythologien verspricht. Darauf kann hier nicht mehr eingegangen werden, wie auch nicht auf die „Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen“ von Creuzer, die sich in manchem damit berührt.

Das Volksbuchinteresse wurde von den Berliner Hörern August Wilhelm Schlegels aufgegriffen. Von der Hagen und Büsching gaben unter dem Titel „Buch der Liebe“ 1809 die Volksbücher von Pontus und Sidonia, von Fierabas und von Tristan heraus. Die intensivste Pflege aber fanden die altdeutschen Studien bei den Brüdern Jakob und Wilhelm Grimm, die ihnen ihr ganzes langes arbeitsreiches Leben weiheten.

Im Kreis der schillernden, reichen, oft schwer verständlichen, im Leben und im Schaffen den dunklen Tiefen aller Art oft allzu hingeneigten Romantiker stehen diese beiden Brüder wie Menschen einer anderen Welt, schlichte einfache Söhne ihres hessischen Volksstamms, geradlinig bis zu einseitiger Strenge, treu und zuverlässig bis ins kleinste im wissenschaftlichen wie im politischen und persönlichen Leben, und doch Romantiker auch in der polaren Vereinigung der wissenschaftlichen

Strenge mit kühner und umfassender Kombinationsgabe, in der Fähigkeit sich einzuleben in andere Seelen und in dem Glauben, den Herzschlag des Volkes zu fühlen. Als Studenten der Rechte in Marburg wurden die Brüder Schüler Savignys, des Schwagers von Clemens Brentano. Das schuf eine Verbindung mit diesem, der sie für altdeutsche Dichtung interessierte. Arnim besuchte die Brüder dann in Kassel, wo sie an der Bibliothek angestellt waren. Mit Brentano sowohl wie mit Arnim und auch mit Görres haben beide in lange dauerndem, anregendem Briefwechsel gestanden, mit Arnim verband sie treue Freundschaft. Den entscheidenden Anstoß für seine altdeutschen Studien aber hat Jakob, wie schon erwähnt, von Tiecks Minnesinger-Übertragung und der Einleitung dazu erhalten. Daraufhin wandte er sich von der Geschichte des Rechts der der Literatur zu. „Über den altdeutschen Meistergesang“ handelte seine erste Schrift von 1810. Mit romantischer Auffassung sah er hier die Lyrik des Mittelalters wie eine Pflanze an, die erst zart und süß war „aus dem Schoße der Volkspoesie entsprungen“, im Alter aber herb wurde, vom Minnesang zum Meistergesang sich wandelnd. Das Hauptarbeitsgebiet beider Brüder in diesen Jahren, Wilhelms sein Leben lang, war die Sagen- und Märchenforschung. Früh schon hatten sie mit dem Sammeln von Märchen, aus mündlicher Erzählung in ihrer heffischen Heimat zumal, begonnen. Auch Arnim und Brentano hatten gesammelt, verzichteten aber auf ihren eigenen Plan zugunsten des Grimmschen und steuerten aus ihren Schätzen bei. Das taten auch andere Freunde und Liebhaber. Weihnachten 1812 erschienen die „Kinder- und Hausmärchen“, Bettina von Arnim zugeeignet. Zwei Jahre später der zweite Band, nach dem der erste stilistisch umgearbeitet wurde. Es gelang allmählich einen einheitlichen Erzählungsston zu treffen, der sich enger als der Stil des „Wunderhorns“ an die Vorlagen anlehnte und

durchaus volkstümlich klingt. Wenig Bücher haben denn auch eine solche Verbreitung gefunden und so weit- und so tiefgehende Wirkung durch alle Schichten des deutschen Volkes geübt. So hatte es Wilhelm, der den Hauptanteil hat, gewünscht, ein Buch zu schaffen, das poetisch sein sollte und so wirksam wie möglich, während Jakob größere Scheu hatte, das Überlieferte zu ändern, und mehr von wissenschaftlichen Interessen geleitet war. Aber einig waren sich beide in dem Glauben, daß das Volk die ewige Quelle aller wahren Poesie sei, daß das Volk in seiner Gesamtheit, nicht der einzelne Künstler die alten Dichtungen und Märchen geschaffen habe oder, wie Wilhelm es einmal in einem Brief an Brentano ausdrückt, daß „die Nationaldichtung ebensowohl wie die Gesetze auf dem Sinai von Gott selber geschrieben ist“. Die Wissenschaft der Folgezeit hat diesen schönen Glauben zerstören müssen.

Auf den verschiedensten Gebieten suchte Jakob Grimm dem Schaffen dieses „Volksgeistes“ nachzugehen. In der Geschichte des Rechts, der Mythologie, der Sitten, der Sprache. Wilhelm legte sich besonders auf die Sagenforschung. Er hatte den Hauptanteil an den „Deutschen Sagen“ von 1816—1818, die reiche stofflich-künstlerische Anregung gegeben haben, aber nicht entfernt so ins Volk gedrungen sind wie die Märchen. Ihre Form war weniger glücklich. Aber sie hätten es doch verdient, Gemeingut weiter Kreise zu werden.

Grundlegende Untersuchungen zur Heldensage und andere wissenschaftliche Aufsätze veröffentlichten die Brüder, die vorher zur „Zeitung für Einsiedler“ beigezeichnet hatten, in ihrer eigenen Zeitschrift „Altdeutsche Wälder“. Der erste Band von 1813 wurde von August Wilhelm Schlegel einer ausführlichen Kritik unterzogen, die sich einmal gegen die Anschauung vom geheimnisvollen Wachsen der Volkspoesie ohne bewußte Kunsthandlungen Einzelner richtete; dem stellte Schlegel den zutreffenden

Satz gegenüber: „Alle Poesie beruht auf einem Zusammenwirken von Natur und Kunst“; und zweitens sehr scharf gegen sprachwissenschaftliche Mängel, im besonderen gegen die Vorliebe der Brüder für allzu kühne ethymologische Kombinationen ohne ausreichende grammatische Grundlage. Diese Kritik war von höchst bedeutender Wirkung. Jakob Grimm wandte sich daraufhin aufs ernstlichste sprachwissenschaftlichen Studien zu. 1819 konnte der erste Band seiner „Deutschen Grammatik“ erscheinen. Damit war die Wissenschaft der deutschen Altertumskunde auf exakte Grundlagen gestellt, die Wissenschaft der deutschen Philologie ins Leben getreten. Der deutschen Sprachgeschichte gehörte fortan die Hauptarbeitsleistung Jakobs. Neben der vierbändigen deutschen Grammatik, die die Geschichte aller germanischen Sprachen umfaßt, hat er das große deutsche Wörterbuch geschaffen oder vielmehr begonnen. Es ist bis heute noch nicht vollendet.

Wie stark die Wissenschaft von deutscher Sprache und Kultur auch in anderen Vertretern der romantischen Bewegung verpflichtet ist, kann hier nicht dargestellt werden. Als Beispiel nur sei Ludwig Uhland noch genannt, der Politiker, Dichter und Gelehrter zugleich, in jungen Jahren schon Mitarbeiter der „Zeitung für Einsiedler“, seine bedeutende Forschungstätigkeit dem Volkslied sowie der Dichtung und der Sage des Mittelalters gewidmet hat. Und für das nun einsetzende Aufblühen der historischen Wissenschaft sei auf die „Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde“ hingewiesen, deren Gründung (1819) ebenso wie das große Unternehmen historischer Quellenpublikation, die Monumenta Germaniae, vom Freiherrn von Stein selbst angeregt worden ist. Als Beispiel aber für die Fortwirkung und Ausbreitung der romantischen Ideen auch auf anderen Wissenschaftsgebieten sei daran erinnert, daß Jakob Grimms Vorstellung vom Schaffen des „Volksgeistes“ fortlebte in

einer großen Bewegung der Rechtswissenschaft, die Savigny, Grimms Lehrer, eingeleitet hatte, der sogenannten historischen Rechtsschule. In scharfer Polemik gegen den „bodenlosen Hochmut“ der Aufklärung, die allen Sinn für die Größe und Eigentümlichkeit anderer Zeiten sowie für „die naturgemäße Entwicklung der Völker und Verfassungen“ verloren habe, bekämpfte er in der Schrift „Vom Beruf unserer Zeit für Gesetzgebung und Rechtswissenschaft“ (1814) alle Versuche, lediglich aus Vernunftüberlegungen heraus abstrakte Gesetze zu schaffen. Ihm war das Recht etwas organisch Gewordenes, das mit dem Volke sich fortbildet, und „der eigentliche Sitz des Rechts das gemeinsame Bewußtsein des Volkes“. Dieser Begriff des Volksgeistes, den er mit Grimm teilt, weist letzten Endes auf Anschauungen Herders zurück, die Friedrich Schlegel, Novalis, Arnim und andere wieder aufgenommen haben, die Eichendorff einmal so formuliert, in der Geschichte gebe es nichts Willkürliches; was sich bleibend gestalte, sei „nicht eigenmächtige Erfindung weniger, sondern aus dem Innersten des Volkes hervorgegangen“. Diese Anschauungen erzeugen Ehrfurcht vor der Vergangenheit und dem historisch Gewordenen und ein Gefühl starken Verbundenseins mit den ursprünglichen Kräften, der Kernanlage des eigenen Volkes, dem z. B. auch Fahn in seinem „Deutschen Volkstum“ (1810) — ein im Sinne der Romantik geprägtes Wort — Ausdruck gab.

Doch bedeutet das Schlagwort Volksgeist nicht, daß die Romantiker selbst sich nun engherzig lediglich auf die Geschichte des eigenen Volkes und seine Kultur beschränkt und gar Rassenkulturpolitik hätten treiben wollen. Solche Beschränkung würde einem Grundzuge der romantischen Bewegung widersprechen, der Universalität. Es ist charakteristisch, daß Savigny in jener Schrift seine Anschauung vom Erwachsen des Rechts aus dem Volksgeist an der Geschichte des römischen Rechts exemplifiziert

hat. Und daß August Wilhelm und Friedrich Schlegel, die dem Studium der deutschen Vergangenheit so wertvolle Anregungen gaben — (vgl. oben S. 102) August Wilhelms Nibelungenforschungen sind als den allgemeinen Anschauungen der Wissenschaft der Zeit voraus hervorzuheben; Friedrich stellte seine dritte Zeitschriftengründung, das „Deutsche Museum“ in den Dienst der nationalhistorischen Bestrebungen —, zugleich auch die Wissenschaften der romanischen Philologie und der indischen Philologie ins Leben riefen. Von August Wilhelm Schlegels Übersetzertätigkeit war schon die Rede. Wie er neben englischer italienische, spanische und portugiesische Dichtung übersezte, so hat Tieck, der epochemachende Erneuerer des Minnesangs, das englische Drama Shakespeares und seiner Vorgänger intensiv studiert, woraus sein „altenglisches Theater“ und ein nicht zum Abschluß gekommenes Shakespeare-Werk, das ihn jahrzehntelang beschäftigte, hervorgingen, daneben aber auch spanische Literatur gepflegt und dem deutschen Volke die beste Übertragung des „Don Quichote“ geschenkt. Tieck sowohl wie durch ihn angeregt August Wilhelm Schlegel haben sich um die Übersetzung Calderons und seine Einführung in die deutsche Literatur bemüht und seine Dramen weit höher gestellt als die Werke der französischen Tragiker und, wenn auch ganz anderen Stils und anderer Kultur, doch ihrer Vollendung nach an die Seite Shakespeares. Das spanische Drama beginnt nun auf das deutsche einzuwirken (vgl. unten VII). Auch Brentano steht unter diesem Einfluß und hat seinerseits mit seiner Frau zusammen spanische und italienische Novellen übersezte und in seinen Märchen gerne auch französische und italienische Vorlagen verwandt. Sein Freund Görres hat sich neben der Nationaldichtung in angespannter Arbeit um die Übertragung des persischen Nationalepos von Firdusi bemüht.

In diesem Zusammenhange sind die griechischen Studien Friedrich Schlegels noch einmal zu er-

wähnen, durch die er der Windelmann der griechischen Poesie zu werden wünschte, das heißt: die griechische Literatur und Kultur in ihrem Werden und ihrer Einzigartigkeit zu charakterisieren suchte, ein Ziel, das er nicht erreicht hat, dessen Sekung aber schon für ihn und die Romantik charakteristisch ist. Es sind die Individualitätsauffassung und der Organismusgedanke, die das Verhältnis der Romantik zur Geschichte bedingen. Nicht mehr bloße Staatengeschichte, wie das 18. Jahrhundert sie vorwiegend trieb, ist jetzt das Ziel, sondern das Werden der verschiedenen Individualitäten der Völker, Kulturkreise und Zeiten. Bald trat neben das Interesse für die antike Kultur das für die neuere europäische, die mit dem Christentum einsetzt, besonders stark dann das speziellere Interesse für die Vergangenheit des eigenen Volkes. „Ich fühle es klar“, schreibt Schlegel 1806 an Schleiermacher, „wie es einzig mein Beruf ist, der Schriftsteller, Dichter, Geschichtschreiber der Nation zu sein“; „die gründlichste Erforschung und eindringliche Vergewärtigung der nationalen Entwicklung“ sei sein Ziel. Doch seine indischen Studien gingen nebenher und kamen 1808 in dem Werke „Über die Sprache und Weisheit der Indier“ zu einem Abschluß, der in seiner Wirkung nicht Abschluß war, sondern Anregung und Bahnbrechung für eine neue Wissenschaft. Die Vorlesungen über Geschichte der alten und neuen Literatur, die Friedrich Schlegel 1812 in Wien hielt und später umgearbeitet herausgab, wollten eine „nationale Literaturgeschichte“ geben, gaben aber damit zugleich eine Darstellung des „ganzen europäischen Geisteslebens in seiner Entwicklung“, eine trotz mancher Einseitigkeit und unsicherer Grundlagen in ihrem Gesamtprogramm bis heute noch nicht wieder erreichte bewundernswerte Leistung. Für Friedrich war so das Nationale vom Gesamteuropäischen getrennt nicht darzustellen, wie ihm auch Literaturgeschichte nicht Geschichte der sogenannten schönen Literatur oder

nur der Dichtung war, sondern Geschichte des geistigen Lebens überhaupt. Und das ist das, worauf Friedrich Schlegels wissenschaftliches Forschen im Grunde zu allen Zeiten seines Lebens hinzielte: Geschichte des geistigen Lebens oder Geschichte der Bildung der Menschheit. Die große Enzyklopädie, die er in der Athenäumszeit plante, sollte das Ganze der Philosophie, Poesie und Wissenschaft als einen einheitlichen Organismus darstellen. Später nannte er „die moralische Entwicklung“ den „eigentlichen Gegenstand der Universal-Historie“, wozu ihm nun freilich Religion und Politik wesentlicher gehörten als die Fortschritte der Wissenschaften, Künste und technischen Erfindungen.

Schon der Aufsatz „Vom Wert des Studiums der Griechen und Römer“ hatte das kulturhistorische Programm einer „Geschichte der Menschheit“ aufgestellt, und als deren Gegenstände genannt „nicht allein die öffentlichen Handlungen und Veränderungen eines besondern Volks, sondern Sitten und Zeit, Kunst und Staat, Glauben und Wissenschaft, kurz alle rein menschliche Taten, Eigenschaften und Zustände: menschliche Bildung“. Diesem Programm ist er im großen und ganzen sein Leben lang treu geblieben, ein außerordentlich weites Stoffgebiet sich zu eigen machend. Auch seine Vorlesungen über neuere Geschichte — d. h. die mit dem Christentum beginnende — von 1810 gaben mehr als nur politische Geschichte, und seine späten Vorlesungen über Philosophie der Geschichte ruhten so stark auf kulturgeschichtlicher Grundlage, daß neuere Beurteiler geradezu gesagt haben, sie seien mehr Kulturgeschichte als Philosophie.

Wenn Schlegel das Studium der Geschichte neben dem Genuß der Künste und der Philosophie des Lebens für unentbehrlich zur höheren Ausbildung des Menschen ansehend in seinen philosophischen Vorlesungen Geschichte „die höchste aller Wissenschaften“, ja die einzige Wissen-

schaft nannte und das so erläuterte: „alle vollendete Wissenschaft ist Geschichte, der Zweck alles Wissens ist Weltverständnis, Weltweisheit, Geschichte mit einem Worte,“ so ist damit in der Tat nicht nur ein wesentliches Arbeitsgebiet der Romantik, sondern ein wesentlicher Zug der romantischen Geisteshaltung überhaupt charakterisiert, der nämlich, sich der Bewegung des Lebens dauernd bewußt zu sein, alles Seiende als ein Gewordenes oder vielmehr werdendes zu sehen. „Die Gegenwart ist nicht verständlich ohne die Vergangenheit,“ sagte Novalis, der in seinem „Heinrich von Ofterdingen“ sowohl in den Gesprächen seiner Personen wie in der symbolischen Darstellung der Entwicklung und Verwandlung des Helden seine hohe Auffassung von der Bedeutung der Geschichte zum Ausdruck gebracht hat. In diesem Sinne sagte ein Athenäumfragment: „Die Wissenschaft der Kunst ist ihre Geschichte“, und das gilt nach Schlegels Überzeugung von allen geistigen Betätigungsgebieten des Menschen. Was das etwa für die Sprachwissenschaft bedeutet, liegt auf der Hand. Friedrich Schlegels letztes Werk, die Philosophie der Sprache, definiert diese als „das Gedächtnis des Menschengeschlechts“. Wie die romantische Naturphilosophie dem Werden der Natur nachzugehen suchte und die Geschichte der Menschen dann als Fortsetzung dieses Werdens der Natur auf höherer Stufe erschien, das ist oben schon dargelegt worden. Selbst der Begriff der Gottheit wurde in diese Vorstellung des Werdens einbezogen; Schlegel erklärte einmal, ihn nur als den eines werdenden unendlichen Welt-Ichs fassen zu können. Es bedarf keiner näheren Ausführung, daß diese Einstellung der Romantiker eine wesentliche, ja die wesentliche Quelle nicht nur des Aufblühens aller Zweige der Geschichtswissenschaft im 19. Jahrhundert, sondern auch der Überwertung der Geschichte in dem seit Nietzsche vielgescholtenen Historismus ist, der letzten Endes zum Relativismus wird, dem alle festen Werte verfließen.

Friedrich Schlegel selbst ist dieser Gefahr dadurch entgangen, daß er an den Glaubensoffenbarungen der katholischen Kirche einen festen Halt fand (vgl. oben S. 95f.), wie seine schon genannte „Philosophie der Geschichte“ zeigt. Wenn er am Eingange dieses Werkes es die Aufgabe der Geschichtsphilosophie nennt, „den Geist oder die Idee der Geschichte aus den wirklichen historischen Begebenheiten“ herauszulesen, so ist ihm nun diese Idee doch nicht durch die Geschichte selbst gegeben, sondern durch die religiöse Lehre. Seine Geschichtsauffassung wird jetzt theologisch und damit zugleich, womit er der Auffassung des 18. Jahrhunderts wieder nahe kommt, teleologisch. Als Ziel des gesamten geschichtlichen Verlaufs sieht er freilich nicht mit der Aufklärung die gegenwärtige Kulturstufe an, sondern die Wiederherstellung der ursprünglichen Einheit des Menschen, die durch die Sünde verloren gegangen sei, „die Wiederherstellung des ganzen Menschengeschlechts zu dem verlorenen göttlichen Ebenbilde nach dem Stufengange der Gnade in den verschiedenen Weltaltern“ und die göttliche Gnade als die Macht, die der zerrissenen Welt die Rettung bringen kann. Seines Freundes Novalis Schrift „Die Christenheit oder Europa“ mochte ihm jetzt als Vorbedeutung seines eigenen Weges erscheinen, wie er jetzt auch in seinen politischen Ideen gleichsam die Folgerungen aus dem Europa-Aufsatz zog. Doch die politischen Anschauungen der Romantiker gehören noch in einen anderen Zusammenhang.

V. Liebe, Ehe, Staat

Die bisher behandelten Problemstellungen haben schon deutlich gemacht, daß es den Romantikern nicht allein um theoretische Interessen und wissenschaftliche Erkenntnisse zu tun war, daß ihnen vielmehr das Wesentliche immer der Zusammenhang mit dem Leben blieb. Was sie an Goethes „Wilhelm Meister“ so anzog, war das Ergriffensein vom Flusse des Lebens. Auch wenn sie in einem bürgerlichen Beruf sich bewährten wie Novalis — nicht alle Romantiker kann man berufslos nennen —, so füllt sie dieser doch keineswegs aus, war es immer noch ein anderes, das sie in aller Betätigung suchten, das Leben selbst. Es war das Geheimnis des Lebens, die Frage nach seinem Sinn, und das Verlangen, es in seiner Ganzheit und Bewegung zu erfassen, was allem romantischen Philosophieren und Dichten letzten Antrieb gab. Am Ende von Friedrich Schlegels Schaffen steht die „Philosophie des Lebens“ — die „Philosophie der Geschichte“ und die durch den Tod abgebrochene „Philosophie der Sprache und des Worts“ gehören ja durchaus noch dazu —, und dieser Titel könnte über der Gesamtheit seines Lebenswerkes stehen. Er zeigt das den verschiedenen Epochen seiner Entwicklung Gemeinsame. Immer trieb ihn der Wunsch, sich klar zu werden über die Rätsel des Lebens. Und im besonderen in den moralischen Kräften des Menschen glaubten die Jünger Fichtes den Zentralpunkt finden zu können, von dem aus das Leben als Allheit und Einheit erfaßt werden kann. „Eine Moral zu stiften“ nennt Schlegel Schleiermacher gegenüber seinen höchsten Wunsch. Und höher als die Kunst stand ihm

die Keuschheit. „Die Seele meiner Lehre ist, daß die Keuschheit das Höchste und daß die Kunst nur um ihrer willen vorhanden ist.“ In den Freundschaften, die er schloß, war ihm „gegenseitige Anregung der Sittlichkeit“ ein wesentliches Erfordernis. Die Freundschaft mit Schleiermacher zeigt den Ernst dieses Strebens, der durch Hinweise auf etwaige Unvollkommenheiten in Schlegels Lebensführung nicht in Frage gestellt werden kann.

So spielen denn auch ethische Probleme in der romantischen Dichtung eine große Rolle; im besonderen Probleme der Verpflichtungen gegen die Gemeinschaften in der Dichtung der jüngeren Romantiker, Arnims und anderer, Probleme der persönlichen Sittlichkeit in der der Frühromantiker. Einer Sittlichkeit, die den „sicheren moralischen Inninst“ feiert — so definiert Kavalis die Unschuld — und nicht so sehr im Geleß wie im Inneren des Keuschen selbst die Richtung nur des Handelns findet. Ein hoher ethischer Idealismus erfüllt wie Schleiermachers „Monologen“ (vgl. oben S. 68 f.) so Hardenbergs „Heinrich von Ofterdingen“. In den Gesprächen zwischen Heinrich und Silvester im zweiten Teil des Romans hat er den schönsten Ausdruck gefunden. Ein paar Sätze über das Gewissen seien hier angeführt:

Wann wird es doch, sagte Heinrich, gar keiner Schreden, keiner Schmerzen, keiner Not und keines Übels mehr im Weltall bedürfen?

Wenn es nur Eine Kraft gibt. — die Kraft des Gewissens. Wenn die Natur züchtig und sittlich geworden ist. Es gibt nur Eine Ursache des Übels, — die allgemeine Schwäche, und diese Schwäche ist nichts, als geringe sittliche Emotivfähigkeit und Mangel an Reiz der Freiheit.

Macht mir doch die Natur des Gewissens begreiflich.

Wenn ich das könnte, so wäre ich Gott, denn indem man das Gewissen begreift, entsteht es . . .

Das Gewissen ist der eingeborne Mittler jedes Keuschen. Es vertritt die Stelle Gottes auf Erden und ist daher so vieler das Höchste und Letzte. Aber wie entfernt war die bisherige

Wissenschaft, die man Tugend- oder Sittenlehre nannte, von der reinen Gestalt dieses erhabenen, weitumfassenden, persönlichen Gedankens. Das Gewissen ist der Menschen eigenstes Wesen in voller Verklärung, der himmlische Urmensch. Es ist nicht dies und jenes, es gebietet nicht in allgemeinen Sprüchen, es besteht nicht aus einzelnen Tugenden. Es gibt nur Eine Tugend, — den reinen, ernstesten Willen, der im Augenblick der Entscheidung unmittelbar sich entschließt und wählt. In lebendiger, eigentümlicher Anteilbarkeit bewohnt es und beseelt es das zärtliche Sinnbild des menschlichen Körpers, und vermag alle geistigen Gliedmaßen in die wahrhafteste Tätigkeit zu versetzen.“

Die Sittlichkeit, auf die hier hingezielt wird, scheint keiner festen Normen und Pflichtgebote mehr zu bedürfen. So bekämpfen denn die Romantiker die Ethik Kants als zu rigoros und formalistisch, als „liebeleere Weisheit“, bei der das Persönliche zu kurz komme. Diese Vorwürfe erhellen den Gegensatz, um den es sich hier in erster Linie handelt. In der Ethik Kants ist kein Raum für ein Bedingtsein menschlicher Handlungen im Gefühlsleben. Mit der Liebe weiß er nichts anzufangen. Die Vernachlässigung der Liebe in den bisherigen ethischen Systemen wird ein Hauptangriffspunkt für Schleiermachers „Grundlinien einer Kritik der bisherigen Sittenlehre“. Und es ist ferner, wie auch bei Fichte, bei Kant kein Raum für die Individualität. Die hohe Wertung des Menschen als freier Vernunftspersönlichkeit kann doch nur ein unterschiedsloses Geistiges in allen Menschen anerkennen. Das Ich Fichtes ist der ganz allgemeine Begriff eines objektiven Bewußtseins überhaupt. Das einzelne Individuum und die Fülle des Lebens kommen dem gegenüber zu kurz. Das Allgemeine legt dem Menschen seine Bestimmung auf.

Im Zentrum der ethischen Bestrebungen der Romantiker dagegen steht nicht ein allgemeines formales Sittengesetz, sondern das, was das Grunderlebnis Schleiermachers gewesen und von ihm zuerst ausgesprochen, von anderen aber aus eigenem Erleben mitempfunden

war, das Erlebnis der Eigentümlichkeit oder Individualität, die Überzeugung von dem Wert des persönlichen, ursprünglichen und ewigen Kernes in jedem Menschen und die daraus erwachsende Forderung der „Bildung“, immer mehr zu werden was man ist (vgl. oben S. 69). Doch wird neben diesem Recht des Individuellen die Sphäre des Allgemeinen oder Rechtlichen nicht geleugnet. Vielmehr nennt ein Fragment Schleiermachers aus seiner frühen Zeit Sittlichkeit „Identität oder Synthesis von Individualität und Rechtlichkeit“.

Gerade der Glaube an den Wert der Individualität und der damit verbundene Sinn für andere Individualitäten, der bei Schleiermacher besonders fein entwickelt war — die „höchste Empfänglichkeit für eigentümliche Natur“ nennt Novalis den „höchsten Sinn“ —, mußte den Verbindungen der einzelnen Menschen untereinander ganz große Bedeutung und neue Aufgaben geben, im besonderen den Beziehungen der Freundschaft und der Liebe, die ja — so formulierte es Schleiermacher — auf „das eigene Sein des Menschen“, auf seine „Eigentümlichkeit“ gerichtet sind, nicht auf gemeinsame Interessen nur. Daher die große Bedeutung der Freundschaften im Leben der Romantiker. Man denke an Friedrich Schlegel, der sich „eine in der Freundschaft unerfüllliche Bestie“ nannte, an seine „Ehe“ mit Schleiermacher, an seine Freundschaft mit Novalis u. a. Oder an die entscheidende Rolle der Freunde im Leben Tiecks, besonders Wackenroders, Hardenbergs und Solgers, an Arnims Freundschaft mit Brentano, die diesem nach eigenem Zeugnis mehr noch gegeben hat als seine Ehe, an E. Th. A. Hoffmanns Jugendfreundschaft mit Theodor von Hippel oder auch an den „Bund der freien Männer“, der sich unter Fichtes Schülern in Jena bildete. Daher auch die große Bedeutung der Geselligkeit in der romantischen Lebensführung, die nicht bloße Unterhaltung war, sondern gegenseitiges Wesen und Anregen des

eigensten Wesens, die die Atmosphäre schuf, in der diese doch so verschiedenartigen Menschen am besten gedeihen konnten. Die Jahre der romantischen Geselligkeit, von der aus Tieck's „Phantastus“ und aus den Briefwechseln ein schwacher Nachhall noch heute vernehmbar ist, waren zugleich die Jahre des fruchtbarsten Schaffens für alle.

Dennoch bedeutete für die Mehrzahl der Romantiker — Tieck ist eine Ausnahme — die Liebe mehr noch als die Freundschaft. Die Frage nach der Wesensverschiedenheit von Freundschaft und Liebe hat sie viel beschäftigt und wurde von Schleiermacher dahin beantwortet, daß die Freundschaft eine Bereicherung der eigenen Persönlichkeit durch die des Freundes sei, „eine Ergänzung zum Selbstbilden oder zum Werkbilden“, worüber auch Friedrich Schlegel sehr Schönes gesagt hat, daß aber „völlige Anschauung der Individualität“ des anderen nur der Liebe möglich sei durch das Einswerden der Personen. „Die Liebe geht darauf aus, aus Zweien Eins zu machen, die Freundschaft darauf, aus jedem Zwei zu machen.“ So kann nur die Liebe das Höchste geben, nicht die Freundschaft. Ähnlich sagte Friedrich Schlegel: „Freundschaft ist partielle Ehe, und Liebe ist Freundschaft von allen Seiten und nach allen Richtungen, universelle Freundschaft.“

Die Liebe wird für den Romantiker zum entscheidenden Erlebnis seines Lebens, zum Hauptthema seiner Dichtungen. In diesen und in ihren theoretischen Schriften finden wir die höchste Auffassung vom Wesen und von der Bedeutung der Beziehung von Mann und Weib ausgesprochen. Diese Anschauungswelt gerecht zu würdigen, ist nicht ganz leicht. Nicht immer gehen theoretische Äußerungen und tatsächliches Erleben zusammen. Es kommt vor, daß das eine das andere blügen zu strafen scheint. Menschliche Unvollkommenheit zeigt sich hier um so störender. Dazu kommt die oft paradoxe Form, in der die neuen Gedanken, z. B. in der „Lucinde“

und in den Fragmenten Friedrich Schlegels und Schleiermachers, vorgetragen werden, die es manchmal schwer macht, den Kern herauszuschälen. Die Romantiker fühlten sich hier als Angreifer, die gegen allgemein herrschende Anschauungen mit den Waffen des Spotts, der Ironie und der Verblüffung zu Felde ziehen. Das, was sie erstrebten, stand in der Tat im schroffen Gegensatz zu den Anschauungen, zu denen die vorhergehenden Generationen sich bekannt hatten. Diesen Gegensatz gilt es erst klar zu legen, um das Bedeutsame und Neue der romantischen Auffassung deutlich werden zu lassen.

Der Dualismus im Denken des 18. Jahrhunderts, auf den oben hingewiesen wurde, zeigt sich auch hier. Die scharfe Trennung, die Descartes zwischen der Welt des Geistes und der der Körper machte (vgl. oben S. 4), bedeutete für das Liebesproblem in noch schärferem Maße als die Lehre des Christentums eine Trennung von geistiger Liebesbeziehung, Seelenliebe, Freundschaft, sogenannter „platonischer Liebe“, auf der einen, und allen anderen Beziehungen, in denen Körperliches, Sinnliches mitspielt, auf der anderen Seite. Letztere wurden durchaus der sehr niedrig gewerteten Welt des Tierreichs zugerechnet, so auch die Ehe, zu deren Anerkennung man bestenfalls nur das zu sagen mußte, daß in ihr Liebe sich in Freundschaft wandeln könne. In der französischen Literatur des 17. Jahrhunderts überwiegt die Verherrlichung der Seelenliebe, in der des 18. wird mit dem Vordringen materialistischer Philosophie die andere Richtung stärker, die die Liebe nur als Spiel der Sinne, als Lust des Augenblicks darstellt und die große Leidenschaft als nur auf den Besitz der Geliebten gerichtet und nach Erreichung des Ziels rasch wieder verlöschend. Dem entsprach im Leben der Zeit die Fülle wechselnder Liebesbeziehungen, denen man sich in Spiel und Leidenschaft überließ. Auch der gefeierte, stärkst wirkende Roman

des Jahrhunderts, Rousseaus „La nouvelle Héloïse“, trankt an dieser dualistischen Liebestheorie: die leidenschaftliche und empfindsame Liebe, wie der erste Teil sie darstellt, die die Liebenden ganz vereint, und auch seelisch so stark ergriffen hat, wird später verleugnet; Julie geht eine Ehe mit einem anderen Manne ein, den sie nicht liebt, und der Geliebte lebt fortan in geistiger Freundschaft mit ihr verbunden in ihrer Nähe. Die Zeitgenossen begrüßten diese moralische Lösung. Liebe und Ehe waren eben durchaus getrennte Dinge, deren Vereinigung nicht einmal als wünschenswert erschien.

In der deutschen Literatur und Popularphilosophie des 18. Jahrhunderts wurde die Ehe wohl höher gewertet als in der französischen. Suchte man aber ihr Wesen theoretisch zu erfassen, so kam man nicht wesentlich über die naturrechtliche Lehre von der Fortpflanzung als Ehezweck oder über die paulinisch-lutherische von der Ehe als Mittel gegen die Unkeuschheit heraus. Um so höher wurde die Seelenbeziehung gewertet. So besonders auch in Kreisen, die sich Güter christlicher Anschauungen glaubten, wie des Schweizers Bodmer und seiner Freunde. Im Gegensatz dazu lehrten Wielands Berserzählungen und Romane die Allmacht des Naturtriebes, dem platonisch schwärmende Jünglinge sich vergeblich zu entziehen suchen. Ehrlicher als Wielands verhüllte Lüsterheit war das Leidenschaftspathos der Stürmer und Dränger, die die natürlichen und darum heiligen Rechte der sinnlichen Leidenschaft vertraten; so die Dramatiker Klinge und Lenz, Heinsie in seinem Roman „Ardinghello“, Schiller in seiner Jugendlyrik. Auf der Gegenseite standen am Ausgang des Jahrhunderts die Anhänger irrationalistischer Philosophie, so der holländische Philosoph Hemsterhuis, der die Ehe letzten Endes als eine Herabwürdigung der Seelenliebe durch Verbindung mit dem tierischen Geschäft der Fortpflanzung ansah, Jean Paul (vgl. oben S. 12 f.), auch Herder, der

die Freundschaft, die „Ehe der Geister“, über die Liebe, die „Ehe der Körper“ stellte, oder Jacobi. Des letzteren Roman „Woldemar“ schildert die für jene Zeit charakteristische Stellung eines Mannes zwischen zwei Frauen. Die eine der beiden, die untergeordnete, wird Woldemars Gattin; die andere, seine Seelenfreundin, zur Ehe zu nehmen dünkt ihm „ein Greuel wie Blutschande“. Das steht nicht vereinzelt, ist vielmehr typisch zu nennen und begegnet uns auch im Leben der Zeit immer wieder. Nur einzelne Dichter wie Klopstock und in stärkerem Maße Goethe haben einer anderen Auffassung der Liebe vorgearbeitet, die das Körperliche als Ausdruck des Seelischen ansieht. Erst durch die Romantiker wurde diese Auffassung zum Siege geführt.

Jacobis „Woldemar“, von den Zeitgenossen mit Begeisterung aufgenommen, wurde von Friedrich Schlegel einer sehr ausführlichen und sehr scharfen Kritik unterzogen, die neben der Liebesauffassung der Frauendarstellung galt, insbesondere der Zeichnung der Gattin Woldemars, die andere als ein Ideal gepriesen hatten. Sie entsprach dem Zeitideal der hingebenden Frau, die dem Manne sich ganz unterordnet, wie es im Grunde auch Schiller erfüllte, dessen „Würde der Frauen“ darum von August Wilhelm Schlegel persifliert wurde. Friedrich Schlegel griff „jene freiemordende grenzenlose Hingebung“ an, „welche Jacobi so oft als die schönste weibliche Tugend anpreist, wiewohl eben sie die Wurzel der Tugend selbst vernichtet“. Das neue Ideal, das in Schlegel lebendig war, war ganz anderer Art. Er verdankte es der Begegnung mit Caroline, die ihm die Möglichkeit, Weiblichkeit des Empfindens mit innerer Selbstständigkeit, mit Freiheit und Besonnenheit des Geistes und mit „Streben nach dem Unendlichen“ zu vereinen, lebendig gezeigt hatte. „Selbständige Weiblichkeit“ wurde nun das Schlagwort für das Ziel, dem die Entwicklung zustreben sollte. Schleiermachers neuerdings

wiederholt abgedruckter „Katechismus der Vernunft für edle Frauen“ im „Athenäum“ stand unter diesem Zeichen. Es ist kein Zufall, daß die Romantiker meist reifere Frauen geliebt haben, Friedrich, August Wilhelm und Schelling Caroline, Schleiermacher Eleonore Grunow, Brentano Sophie Mereau usw. Friedrich Schlegel liebte nach Caroline, die, dem Bruder verlobt, ihm nicht gehören konnte, Dorothea, die Gattin des Bankiers Beit. Diese schenkte ihm ein zu voller Erfüllung kommendes Liebeserlebnis, dessen Wirkung in dem Roman „Lucinde“ dargestellt ist. Ein krauses Werk. Eine zusammengedrängte sehr aufschlußreiche Charakteristik seiner Entwicklung in dem Abschnitt „Lehrjahre der Männlichkeit“ — Caroline ist hier die „Frau, die seinen Geist zum ersten Male ganz und in der Mitte traf“, Dorothea die Lucinde — ist mit einem Arabeskenwerk von Liebeszenen, Briefen, Träumereien, Dialogen u. a. m. umspinnen. Mancherlei Ungeschicklichkeiten, teils gewollt, teils ungewollt, dazu literarische Reminiszenzen an Bücher ganz anderer Tendenz haben die Grundgedanken dieses Romans verdunkelt. Schleiermacher hat sich bemüht, in den „Vertrauten Briefen über Friedrich Schlegels Lucinde“, einem Werke, das ein echter Freundschaftsdienst war, diese Grundgedanken klarer herauszustellen. Den wichtigsten und bedeutsamsten formulierte er so:

„Es kommt hier auf eine Synthesis an . . . Sie wissen ja doch von Leib und Geist und der Identität beider, und das ist doch das ganze Geheimnis.“ „Hier hast Du die Liebe ganz und aus einem Stück, das Geistigste und das Sinnlichste nicht nur in demselben Werk und in denselben Personen nebeneinander, sondern in jeder Äußerung und in jedem Zuge aufs innigste verbunden. Es läßt sich hier eins vom anderen nicht trennen; im Sinnlichsten siehst Du zugleich klar das Geistige, welches durch seine lebendige Gegenwart beurkundet, daß jenes wirklich ist, wofür es sich ausgibt, nämlich ein würdiges und wesentliches Element der Liebe; und ebenso siehst Du durch den reinsten Ausdruck der geistigsten Stimmung und des erhabensten Gefühls

hindurch das Herz höher schlagen, das Blut sich lebhafter bewegen . . . Kurz, so eins ist hier alles“ — [Wir müssen hinzufügen: wenigstens der Absicht nach].

Daß diese Überzeugung von der Einheit von Leib und Geist den Theorien der Zeit gegenüber etwas Neues war, dürfte nach dem oben Gesagten deutlich sein. Und das auch, daß die Grundtendenz von Schlegels Denken, das Streben nach Synthese, und sein Glaube an die Einheit des Lebens die Voraussetzungen dieser Überzeugung sind:

„Die gänzliche Trennung und Vereinzelung der menschlichen Kräfte, welche doch nur in freier Vereinigung gesund bleiben können, ist die eigentliche Erbsünde der modernen Bildung,“ heißt es in der Woldemar-Rezension, und an anderer Stelle: „Freilich, wenn man Seele und Leib für ursprünglich und ewig verschieden hält . . . aber wer heißt auch so töricht unterscheiden und die ewige Harmonie des Universums kindisch zerreißen und zerspalten wollen.“ „Die Liebe ist nicht bloß das stille Verlangen nach dem Unendlichen [das war das Thema der Hemsterhuis, Jacobi und Jean Paul gewesen]; sie ist auch der heilige Genuß einer schönen Gegenwart. Sie ist nicht bloß eine Mischung, ein Übergang vom Sterblichen zum Unsterblichen, sondern sie ist eine völlige Einheit beider.“

Diese Überzeugung wird ein Grundmotiv der Liebesdarstellung fast aller romantischen Dichter und tönt mannigfach variiert und beschwingt von dem Bewußtsein beglückenden Erlebens aus ihren Briefen und anderen persönlichen Bekenntnissen uns entgegen. Und nicht nur aus den Werken der Jugend. In ernster philosophischer Auseinandersetzung hat Schleiermacher sie in den „Grundlinien einer Kritik der bisherigen Sittenlehre“ gegenüber den einseitigen Auffassungen anderer Philosophen verfochten und auch in den Vorlesungen späterer Zeit über Ethik daran festgehalten, wie sie auch Friedrich Schlegel noch in seiner „Philosophie des Lebens“ vertrat.

Solche synthetische Auffassung der Liebe, die die Trennung vom seelischen und körperlichen Erleben auf-

hob, mußte auch dem Wesen der Ehe viel mehr gerecht werden können als frühere Theorien. Hatten die Aufklärer als höchstes zum Preise der Ehe gesagt, daß in ihr die Leidenschaft allmählich erlösche und Liebe sich in Freundschaft veredle, nun wurde das Ideal der echten, der „wahren Ehe“ — Schlegel und Schleiermacher prägen dieses Wort, das Nießsche wieder aufnimmt — aufgestellt, einer Verbindung, die auf Liebe beruhe, in der Mann und Weib seelisch und körperlich verbunden, ja eins geworden sind und die Treue so eine Selbstverständlichkeit wird statt einer Pflicht. Lucinde und Julius in Schlegels Roman bezeichnen so ihre Verbindung als Ehe, womit nicht Sanktionierung durch die äußere Form gemeint ist, sondern Erfüllung des Wesensgehaltes. Die äußere Form zwingenden Gesetzes ohne entsprechenden Lebensinhalt galt den Romantikern wenig. Mit Kant die Ehe als einen Kontrakt aufzufassen verabscheuten sie. Darum konnten sie die Ehen der Durchschnittsmenschen ihrer Zeit so scharf angreifen, die, meist aus äußeren Rücksichten geschlossen, nur der Form, nicht dem Geiste nach Ehen seien, vielmehr „Entheiligung des schönsten Bandes der Menschheit“, der „heiligsten Verbindung“, im Grunde „nur Konkubinate, Ehen an der linken Hand oder vielmehr provisorische Versuche und entfernte Annäherungen zu einer wirklichen Ehe“ oder gar Ehen, „die gebrochen werden müssen“, wie sie Schleiermachers Katechismus zu schließen verbietet. Hinter diesen und anderen scharfen und paradoxen Worten steht das Ideal der „wahren“ oder, wie Schleiermacher auch sagt, „romantischen Ehe“, einer „mit Liebe anfangenden, auf Liebe begründeten Ehe“, die ihrem Wesen nach die Gewähr der Dauer in sich trage und eigentlich unauflöslich sei. Es ist doch sehr bemerkenswert, daß sowohl Schlegel wie Schleiermacher, so scharfe Gegner einer bloß rechtlichen Ehe ohne Liebe, schon ohne Heranziehung theologischer Begründung, zu der Über-

zeugung gekommen sind, daß die Möglichkeit der Scheidung dem Wesen der Ehe widerspreche und eine Ehe scheiden erklären heiße, es sei keine Ehe gewesen.

Auf die vielen feinen und tiefen Bemerkungen, die Schlegel und Schleiermacher zum Wesen der Liebe und der Ehe gemacht haben, kann hier im einzelnen nicht eingegangen werden. Betont sei nur, daß sie das Wesentliche der Anschauungen ihrer Jugend auch in den Werken ihres Alters festgehalten haben, wiewohl sie älter werdend sich mehr einfügen lernten in bestehende Formen, die sie dann aber mit dem neuen Gehalt zu erfüllen suchten, und daß die Mehrzahl der Vertreter der Romantik ihre Anschauungen teilen. Die eigene Ehe ist fast für alle von entscheidender Bedeutung gewesen. In Arnims und in Eichendorffs Werken z. B. ist die beglückende Wirkung dieses Erlebens deutlich zu spüren, während bei Brentano die Problematik hervortritt. Es ist charakteristisch, daß nun, was zuerst Adam Müller im Gegensatz zu den Modernen der Zeit fordert, die Romane nicht mehr durchweg mit der Schließung der Ehe enden, sondern auch das Leben in der Ehe und seine Probleme behandeln. Das hat zum Teil schon Schlegels „Lucinde“ getan, die das Problem der Bedeutung der Elternschaft für die Liebe aufrollte, in stärkerem Maße nun Goethes „Wahlverwandtschaften“, Arnims „Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores“ und andere Werke. Das starke Eintreten für die Treue-Pflichten der Ehe in diesem und in anderen Werken Arnims ist romantischen Überzeugungen durchaus nicht so entgegen, wie oft gesagt wird. Aber freilich, Goethes Parteinahme für die Ehe gegen die „Wahlverwandtschaft“ wurde von Bettina von Arnim nicht geteilt und nicht verstanden, und Caroline würde aus ihrem Wesen und ihrem Erleben heraus geantwortet haben, daß erst die Wahlverwandtschaft mit Schelling sie aus der Ehe mit August Wilhelm, die nicht hätte geschlossen werden dürfen, heraus und zu der

„wahren Ehe“ und ihrer Erfüllung und Beglückung geführt habe. Die höhere Wertung der Form und die Anerkennung der Pflichten des einmal geschlossenen Bundes setzt auch Hegel in einen von ihm selbst polemisch betonten Gegensatz zur „Lucinde“ und den „Vertrauten Briefen“. Aber über diesem Trennenden ist das überwiegende Gemeinsame nicht zu übersehen. Die Überzeugung der Einheit von Liebe und Ehe, die im Gegensatz zu den Theorien der Aufklärung Fichte als erster vertreten hat, aber verbunden mit einseitigen Anschauungen über die Rolle der Geschlechter in der Liebe, voller und nachhaltiger dann die Romantiker, sie wird auch von Hegel festgehalten und von dem Philosophen Krause, der auf Fichte fußt und ihn zugleich auch mit den Waffen der Romantiker bekämpft. Was Hegel mit Recht stark betont, daß die Liebe auch eine Aufgabe sei, das ist ein Hauptgedanke in der romantischen Philosophie der Liebe Franz von Baaders.

Die Fragmente Baaders „aus der erotischen Philosophie“ und „aus einer religiösen Erotik“ und andere gehören zu dem Schönsten und Tiefsten, was über das Wesen der Liebe und die Aufgabe der Ehe je geschrieben worden ist. Nur wenig sei daraus herausgegriffen: Zweck der Ehe ist nicht die Kindererzeugung, ist doch die leibliche Ehe oft unfruchtbar, dagegen die Ehe wahrhafter Gemüter stets fruchtbar, „weil sie stets ihrer wunderholden Frucht der Liebe als des Ehesegens sich erfreut“. So ist die Liebe, die damit gleichsam eigene Wesenheit erhält, das Kind und der Zweck der Ehe, ein Kind, das „nicht neben, sondern in den Eltern lebt und eben darum beide solidär und innig vereint“. Diese Liebe hilft dem Manne wie dem Weibe „aus seiner Halbheit zum ganzen Menschenbilde sich innerlich zu ergänzen“, weshalb sie nur zwischen Menschen verschiedenen Geschlechtes möglich ist. Gott selbst ist mitten und unsichtbar unter den Liebenden. So erhält die reine Ehe ein höheres, reli-

giöses Prinzip und Mann und Weib die Aufgabe, „sich wechselseitig zum wahrhaften Menschenbilde (welches Gottes Bild ist) zu ergänzen“. Die Liebenden sind „gleichsam nur die sichtbaren Diener oder Priester eines höheren Gros“, die Ehe ein Einswerden in Gott, eine wechselseitige Hilfe zur Restauration ihres ursprünglichen Gottesbildes. Den Moment am Anfang der Liebe, in welchem dem Liebenden in der Geliebten und umgekehrt das ursprüngliche Gottesbild erscheint, nennt Baader mit einem Ausdruck der Metallurgie den „Silberblick der Liebe“. Darin sehen die Liebenden divinatorisch das, was sie durch gemeinschaftliches Tun innerlich und wahrhaft werden wollen. Solch gemeinschaftliches Sichhöherbilden ist die wahre Aufgabe der Liebe. Daß Liebe nicht etwas nur Gegebenes, Geschenktes, sondern ein Aufgegebenes sei, wird von Baader immer wieder gepredigt.

Baaders „Silberblick“ ist nur eine andere Ausdrucksweise für das, was Schleiermacher das „Anschauen der Individualität“ im anderen nannte. Wieder werden wir auf diesen Kernbegriff der romantischen Welt zurückgewiesen. Schleiermacher nennt die Liebe geradezu einen „Trieb Individuen zu suchen“. Für den Romantiker ist sie nicht blind, sondern tiefstes Sehen und Erkennen, Wesenschau, ein Akt des Erfassens der Eigentümlichkeit eines anderen Menschen. Solch gegenseitiges Erfassen der Eigentümlichkeit ist ein entscheidender Faktor für die Bildung, dies Wort im tiefen Sinne genommen, ein gegenseitiges Helfen zum Herausarbeiten des Wesentlichen, des „Urbildes“, das jeder in sich trägt, das einer dem anderen kann aufleuchten lassen, um ihn so seiner selbst und seines Zieles erst bewußt zu machen. Nur durch die Liebe kann der Mensch sich vollenden, der Einzelne ist unvollständig. „Nur in der Antwort seines Du kann jedes Ich seine unendliche Einheit ganz fühlen“, heißt es in „Lucinde“.

Den schönsten Ausdruck hat diese Überzeugung im „Heinrich von Ofterdingen“ gefunden, in dem Liebesgespräch zwischen Heinrich und Mathilde im 8. Kapitel:

M.: Bin ich doch nur durch dich, was ich bin. Ohne dich wäre ich nichts. Was ist ein Geist ohne Himmel, und du bist der Himmel, der mich trägt und erhält . . . H.: O Geliebte, der Himmel hat dich mir zur Verehrung gegeben. Ich bete dich an. Du bist die Heilige, die meine Wünsche zu Gott bringt, durch die er sich mir offenbart, durch die er mir die Fülle seiner Liebe kund tut. Was ist die Religion als ein unendliches Einverständnis, eine ewige Vereinigung liebender Herzen? Wo zwei versammelt sind, ist er ja unter ihnen . . . Könntest du nur sehn, wie du mir erscheinst, welches wunderbare Bild deine Gestalt durchdringt und mir überall entgegenleuchtet, du würdest kein Alter fürchten. Deine irdische Gestalt ist nur ein Schatten dieses Bildes . . . Das Bild ist ein ewiges Urbild, ein Teil der unbekannten heiligen Welt . . . Mein ganzes Wesen soll sich mit dem deinigen vermischen. Nur die grenzenloseste Hingebung kann meiner Liebe genügen, in ihr besteht sie ja. Sie ist ja ein geheimnisvolles Zusammenfließen unseres geheimsten und eigentümlichsten Daseins.

In diesem nur auszugsweise wiedergegebenen Gespräch klingt wie auch in Baaders Gedanken noch ein anderes Moment romantischer Liebesauffassung an, das man ihre höchste Stufe nennen könnte, das religiöse: im Erleben der Liebe zugleich Gott zu erleben. Wie für Novalis aus dem entscheidenden Erlebnis seines Lebens seine Liebesdichtung und seine religiöse Dichtung zugleich erblühte, „Christus und Sophie“ sein Wahlspruch wurde, den Augen seiner Seele die Gestalt der gestorbenen Braut mit dem Bild der Mutter Gottes verschmolz und die Liebe ihm der Weg ward einzugehen in die ewigen Zusammenhänge des Lebens, das ist schon oben dargelegt worden. Aber auch andere Romantiker, die ein solches Erlebnis nicht gehabt haben, vertraten die Überzeugung der Einheit von Liebe und Religion. Schlegel und Schleiermacher brachten sie auf die Formel: im anderen das Universum schauen. Schlegel sagte geradezu: „Ich weiß nicht, ob ich das Universum von ganzer Seele anbeten

könnte, wenn ich nie ein Weib geliebt hätte.“ Nicht blasphemisch ist das gemeint, sondern Liebe zum Unendlichen, zum Univerſum wird als weſenſeins mit der Liebe zur Geliebten empfunden, die ſichtbare Welt als Symbol des Unſichtbaren erſchaut, die körperliche Liebefoſung als Ausdruck ſeelischen Zuſammengehörens erlebt. Der romantiſche Liebende findet erſt durch die Liebe ſich ſelbſt und nur in ihr die Harmonie mit dem All. So kann die Frau ihm Mittlerin, Prieſterin, Madonna werden. Viele Dichtungen ſprechen das aus.

Außerordentliche Hochſchätzung der Frau erwächſt aus ſolchem Erleben und Denken, wie denn auch die Herausbildung eines neuen Frauentypus, den Caroline vertrat, eine Vorausſetzung der romantiſchen Liebesauffaſſung war. Es waren aber weſentlich weibliche Eigenſchaften, durch die die Frauen ſo viel zu geben vermochten. Emanzipationsforderungen der Frau waren für die Romantik darum nicht von Bedeutung. Wo ſie anklangen wie in Schleiermachers „Katechiſmus“ und bei Friedrich Schlegel, da handelte es ſich um Entwicklung zum vollen Menſchentum, um Bildungsprobleme, die ihnen ſehr weſentlich waren, nicht etwa um politiſche Forderungen. Solchen wurde von der Mehrzahl der Romantiker direkt widerſprochen.

Bliden wir zurück. Für die romantiſche Theorie der Liebe erſcheint weſentlich eine dreifache Syntheſe, die des Sinnlichen und Geiſtigen, die von Liebe und Ehe und die von Liebe und Religion. Das ſolcher Theorie zugrunde liegende Erleben läßt uns den Typus des romantiſchen Liebenden erkennen. Für ihn wird die Frau, und nur eine oder, wenn mehrere nacheinander, jede mit dem Anſpruch, die eine zu ſein, zum Zentralerlebnis des Lebens, von dem aus alle anderen Werte und Beziehungen erſt Sinn und Inhalt gewinnen. Ihm wird die Liebe zum „Mittelpunkt“, während anderen oder den meiſten Männern Liebeserlebniffe nur „Spalier-

gewächs an den Schranken zum Ziel“ sind, wie Jean Paul sagt, Teilerlebnisse ihres Lebens, neben denen ihr eigentliches Sein im Schaffen, Erkennen oder Wirken für die Allgemeinheit einherläuft. Dem romantischen Liebenden ist die Liebe eben mehr als aufbrausende und wieder verebbende Leidenschaft, mehr als empfindsame Rührung, der die eigene Empfindung wichtiger ist als der Gegenstand, mehr auch als Träume der Phantasie, mögen diese noch so beseligend sein, sie ist ihm tiefste Erfüllung und Erkenntnis, Wesensschau und eine daraus erwachsende Aufgabe.

Fragen wir aber danach, welche dauernde Erfüllung im eigenen Leben diesem Streben der Romantiker geworden ist, so erhellt sich ein weiterer Zug noch als wesentlich, der der Sehnsucht. Die Liebe des Novalis war durch Schicksalsfügung, durch den Tod der Geliebten, ganz auf Sehnsucht gestellt. Auch in Schlegels „Lucinde“ klingt ein Ton nie gestillter Sehnsucht hinein, in dem Dialog „Sehnsucht und Ruhe“ mit der Vorstellung des Liebestodes, worin man die tiefe Tragik seines Erlebens nachzittern fühlen mag, die Tragik nämlich, daß Caroline, die ihn „in der Mitte traf“, nicht sein werden konnte, er ihr entsagen mußte und Dorothea ihm bei aller Beglückung doch nicht das gleiche zu geben vermochte. Bei Brentano wird dieser Ton stärker und stärker; er fand die Erfüllung nicht, bis er sich enttäuscht abwandte von irdischer Liebe und in der Kirche Beruhigung suchte. Tief aber und in noch stärkerem Maße E. Th. A. Hoffmann und die Gestalten ihrer Dichtungen (vgl. unten S. 220 ff.) fanden höheres Glück als in der Wirklichkeit in Träumen der Phantasie, neben denen alles reale Leben nur zu enttäuschenden, ja entwürdigenden Schemen verblaßte. Man mag darin eine einseitige Seitenentwicklung romantischer Liebesauffassung sehen, die in einer Sackgasse endet. Die Beliebtheit des Motivs des Liebestodes in romantischer Dichtung und mancherlei biographische

Beobachtungen zeigen aber auch bei anderen, wie selten und schwer die Erfüllung des romantischen Liebesideals war. Es bleibt bei fast allen, ausgenommen die einzigartige Bettina, die von sich sagen konnte, sie kenne die Sehnsucht nicht, ein ungelöster Rest, ein Geheimnis nie gestillter Sehnsucht. Das Erlösungsbedürfnis des romantischen Menschen, der von Einsamkeit und Zerrissenheit nach Einheit und Allheit verlangt, kann volle Beruhigung auch im Erleben der Liebe auf die Dauer kaum finden. Dies vermochte nur die Religion einigen zu geben. Dennoch haben die Romantiker das Höchste erlebt und gedeutet, was die Liebe dem Menschen zu sein vermag. Das ganze 19. Jahrhundert zehrt von ihrem Erbe. Höher gekommen ist keiner. Und nicht jeder, der ihre Wege ging, tat es zu seinem Glück. Das Wort Strindbergs, der Mann habe das erste Gebot vergessen und das Weib zu seinem Gott gemacht, weist auf eine Gefahr hin, die in der romantischen Auffassung der Liebe enthalten und der in der Folgezeit mancher erlegen ist.

Aus der romantischen Auffassung vom Wesen der Liebe und Sinn der Ehe geht schon deutlich hervor, daß das Individualitätserleben der Romantiker nicht nur eine Vertiefung des Seelenlebens der einzelnen bedeutete, sondern zugleich eine Vertiefung des Wesens der Gemeinschaft. Eichendorff formuliert das so: „Nur das Eigentümliche ist wahrhaft lebendig und frei, und nur unter Freien ist eine Vereinigung denkbar.“ Das gilt von den engsten ganz persönlichen Gemeinschaften der Ehe und der Freundschaft; aber nicht von diesen allein. „Gemeinschaft, Pluralismus ist unser innerstes Wesen“, hat Novalis einmal gesagt. Um sich selbst zu verstehen, muß man erst seine Genossen verstehen, meinte Friedrich Schlegel. Nur durch Gemeinschaft kann sich unser Leben vollenden. Sie wird ein wesentliches Element der Bil-

dung. Diese Bedeutung der Liebe dürfte deutlich geworden sein. Freundschaftlichen Verbindungen verschiedener Art kommen ähnliche Aufgaben zu. Gerade auch für die geistig Schaffenden. Syneristenz, Symphilosophieren sind Lieblingsworte romantischen Verkehrs. Friedrich Schlegels Verlangen, eine „Hanse“ oder „Gilde“ der Künstler zu stiften, der auch religiöse Aufgaben zufallen würden, Arnims Wunsch, eine Dichterschule ins Leben zu rufen, Zacharias Werners freimaurerische Bestrebungen und die so stark wirkende romantische Geselligkeit haben hier ihre tieferen Wurzeln. Und von den engeren Kreisen geht es zu den umfassenderen Gemeinschaften weiter. Der Sinn der Kirche, die Solidarität der Gläubigen konnte von den Romantikern neu und stark erlebt werden. Darum gewann die katholische Kirche für viele von ihnen entscheidende Bedeutung. Darum hatten sie selbst aber auch dem kirchlichen Leben viel zu geben, und nicht einer Konfession nur. Neben der Wirksamkeit und Bedeutung von Schlegel, Görres u. a. für die katholische Kirche, der auch Brentano mit der gesamten schriftstellerischen Tätigkeit seiner letzten Lebensperiode diente, steht überragend die Bedeutung Schleiermachers für eine Lebenserneuerung des evangelischen Kirchenlebens. Und neben die kirchlich-religiöse Gemeinschaft tritt die politisch nationale. Die Vertiefung des Gemeinschaftslebens ist dem Erleben und der theoretischen Bewertung des Staates und des Volkes nicht zuletzt zugute gekommen. Die neue vertiefte Gemeinschaft der Ehe und der Familie weitet sich zu der des Staates. Daher der patriarchalische Zug, den die romantische Staatsauffassung dauernd gehabt hat.

Eine andere Erlebnisgrundlage der romantischen Anschauung vom Staate liegt in jener seelischen Wandlung der Menschen, die wir im Verlauf des 18. Jahrhunderts konstatieren können. Sie tritt zuerst im Bezirk religiösen Erlebens in Erscheinung. In Klopstock

gewinnt dann ein neues Erleben den ersten starken Ausdruck; das man eine Einbeziehung der Liebe von Mann und Weib in die religiöse Liebesphäre nennen kann. Dies menschliche Liebeserleben tritt seitdem in den Vordergrund, im Erleben der Zeit wie auch in seiner dichterischen Aussprache. In starkem Anschwellen und Ausgreifen werden dann auch die Gemeinschaften der Familie, des Staates usw. einbezogen. Das ist eine allgemeine Erscheinung der Zeit um 1800, die wir z. B. auch bei Herder, bei Karl von Eckartshausen und anderen beobachten können. In der Romantik zeigt sie sich von ganz besonderer Intensität, weil sie sich hier mit dem neuen Individualitätserleben vereinigt.

Hinzu kommt ein drittes, die neue Auffassung vom Organischen, die Schellings Naturphilosophie formuliert hatte, die die Natur nicht mehr mechanisch, atomistisch auffaßte, sondern organisch, lebendig sich entwickelnd. An diesem romantischen Organismusbegriff ist dies Lebendigein und Sichentwickeln nach inneren naturgegebenen Gesetzen wesentlich sowie der enge Zusammenhang des Ganzen mit den einzelnen Teilen; es ist nicht bloß die Summe der Teile, sondern mehr als das, ist vor ihnen da und bildet sie von innen her. So wird auch der Staat als ein geistiger Organismus angesehen, eine höhere Potenz des Naturorganismus, ein objektives und lebendiges Kunstwerk des selbstbewußten Geistes, nicht aus dem Willen seiner einzelnen Glieder geschaffen, sondern nach eigenem Lebensgesetz gewachsen. Schelling war es, der diese Anschauungen formulierte, sonst aber wenig vom Staate zu sagen hatte, zu einseitig orientiert am antiken Staat, dem Leben der Zeit quietistisch fern. Die organische Staatsauffassung ist jedoch nicht ihm allein eigen, sondern der Romantik überhaupt. Sie erwächst aus dem Erleben des Lebens in seiner Bewegung, seinen lebendig schaffenden Kräften, seiner geistbeseelten Einheit, die Vielheit zugleich ist.

Diese inneren Erlebnisse sind entscheidende Voraussetzungen für das Entstehen der romantischen Staatsauffassung. Die äußeren Erlebnisse der politischen Welt traten anfeuernd, belebend, verschärfend hinzu. Aber auf die politischen Geschehnisse allein kann das Verhältnis der Romantiker zum Staat nicht zurückgeführt werden. Man hat die Bedeutung der preussischen Niederlage von 1806 in dieser Hinsicht überschätzt. Die romantische Staatsauffassung hat sich schon vorher herausgebildet. Andere politische Ereignisse waren dafür von Bedeutung. In erster Linie die französische Revolution und die allgemeine Erregung, Gärung, Brandung, die sie hervorrief. Sie gab den Menschen das Gefühl, einen entscheidenden neuen Abschnitt der Geschichte mit zu erleben, und regte das Denken über die Probleme des Staates aufs stärkste an; war hier doch der Versuch gemacht vom theoretischen Denken über den Staat aus das staatliche Leben ganz neu zu gestalten. So wurden die Ereignisse jenseits des Rheins von den Deutschen, die sonst bei der Kleinstaaterei ihres Vaterlandes politischem Leben fern standen, mit starkem Interesse verfolgt, zumal von der jungen Generation (vgl. oben S. 28). Sehr bald freilich fühlten die Romantiker sich im scharfen Gegensatz zu den französischen Theorien.

Die Staatstheorie der französischen Revolution war die der Aufklärung. Der Rationalismus der Schule des Descartes, für den der Mensch ausschließlich denkendes Wesen war, hatte, alle gefühlsmäßigen Bindungen der Menschen aneinander leugnend, beziehungsweise als tierisch verachtend, einen ganz atomistischen Individualismus vertreten. Für ihn konnte es keine anderen Gemeinschaften geben wie solche, die aus Vernunftüberlegungen und eigennützigen Zweckmäßigkeitsgründen eingegangen waren, bei denen die einzelnen Glieder möglichst großes Wohlfühlen fanden. Ehe wie Staat wurden lediglich als ein Vertrag angesehen. Das war

auch die Lehre des sogenannten Naturrechts, das heißt des Rechts der natürlichen Vernunft, in Deutschland ebenso wie in Frankreich. Der Staat ist ein Vertrag, geschlossen von seinen einzelnen Gliedern aus persönlichen Interessen zum Zweck der Sicherheit, zum Schutz des Eigentums usw. Drastisch ist diese Anschauung von dem gefeierten Rechtslehrer der Göttinger Universität, Schlözer, in seinem „Allgemeinen Staatsrecht“ ausgesprochen:

„Der Staat ist eine Erfindung: Menschen machten sie zu ihrem Wohle, wie sie Brandlaffen usw. erfanden. Die instruktivste Art Staatslehre abzuhandeln ist, wenn man den Staat als eine künstliche überaus zusammengesetzte Maschine, die zu einem bestimmten Zwecke gehen soll, behandelt.“

Für die Stärke geschichtlicher Tradition, für die Bindung durch seelische Beziehungen hatte die Aufklärung keinen Sinn.

Auch die Gegenströmungen vermochten dem Staat nicht gerecht zu werden. Charakteristisch dafür ist die Schrift des jungen Wilhelm von Humboldt, „Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen“ von 1792. Humboldt, der Freund Goethes und Schillers, ist Vertreter des hohen individualistischen Bildungsideals der klassischen Zeit. Das Bildungsziel der einzelnen Persönlichkeit wird außerordentlich hoch gesteckt, staatliche Gemeinschaft aber dabei nur als hemmend empfunden. Ihre Wirksamkeit gilt es zu beschränken, daß der einzelne möglichst wenig davon spüre. Durch Sicherung des Individuums eine äußere Bedingung für seine Bildungsentwicklung zu schaffen soll des Staates einzige Aufgabe sein.

Der Blick der besten der Zeit war auf das Individuum gerichtet — und auf die Menschheit. „Humanität“ war ihr Lösungswort. Die Zwischenstufe der Nation wurde gering geachtet. „Das vaterländische Interesse ist nur für unreife Nationen wichtig, für die Jugend der Welt . . . Es ist ein armseliges, kleinliches Ideal, für eine Nation

zu schreiben; einem philosophischen Geiste ist diese Grenze durchaus unerträglich," schrieb Schiller 1789 an Körner. Und nur der Gedanke an die Menschheit konnte zur Begründung etwaigen Interesses an der Nation dienen. Die Kulturmission des eigenen Volkes im Dienste der Menschheit gab Schiller den nationalen Stolz, der sich in dem Gedichtentwurf von 1801 „Deutsche Größe“ äußert mit bewußter scharfer Trennung der kulturellen Aufgaben der Nation von den Schicksalen des Staates und gab dem von Haus aus kosmopolitischen Denker Fichte die Rechtfertigung, der er vor sich selbst zu den „Reden an die deutsche Nation“ bedurfte. Die Vaterlandsiebe dieser Reden ist Liebe zur Menschheit und Liebe zum eigenen Volke nur darum, weil dieses, so führt er aus, als einziges in Europa das reine Wesen der Menschheit in sich bewahrt habe. Dieser kosmopolitische Zug in Fichtes nationaler Begeisterung ist oft verkannt worden.

Verglichen mit der Staatsauffassung der Aufklärung, an der im Grunde auch Kant noch festhielt, bedeutete Fichtes Lehre vom Staat einen bedeutenden in langem Denkprozeß allmählich gewonnenen Fortschritt. Das kann im einzelnen hier nicht dargestellt werden. Er wies schon in seiner „Grundlage des Naturrechts“ auf den Organismuscharakter des Staates hin, und gegenüber der Frage nach dem Zwecke des Staates, die die Aufklärung wie alle ethischen Fragen mit dem Glücke des einzelnen, Kant mit dem „Recht der Menschen“, „Schaffung eines streng rechtlichen Zustandes“ beantwortet hatte, erklärte er den Staat als Selbstzweck. So machte er, wie ähnlich durch die Statuierung des Selbstzwecks der Ehe, den Weg frei für den neuen tiefen Inhalt, der diesen Gemeinschaften durch die Romantiker dann gegeben wurde. — Neben Fichte hat auch Edmund Burke, der wirksame Gegner der französischen Revolutionsideen in England, durch seine „Betrachtungen über die fran-

zösische Revolution“, die in Deutschland sehr beachtet wurden, der romantischen Staatsauffassung vorgearbeitet.

In dem nicht auszuschöpfendem Bekenntnisbuch romantischen Erlebens, in Schleiermachers „Monologen“, heißt es:

„Wo sind vom Staat die alten Märchen der Weisen? Wo ist die Kraft, die dieser höchste Grad des Daseins dem Menschen geben, das Bewußtsein, das Jeder haben soll, ein Teil zu sein von seiner Vernunft und Phantasie und Stärke? . . . wo ist der eigene Charakter jedes Staates, und wo die Werte, durch die er sich verkündet? So fern ist dies Geschlecht von jeder Ahnung, was diese Seite der Menschheit wohl bedeuten mag, . . . daß alle glauben, der sei der beste Staat, den man am wenigsten empfindet, und der auch das Bedürfnis, daß er da sein müsse, am wenigsten empfinden lasse. Wer so das schönste Kunstwerk des Menschen, wodurch er auf die höchste Stufe sein Wesen stellen soll, nur als ein notwendiges Übel betrachtet, als ein unentbehrliches Maschinenwerk, um seine Gebrechen zu verbergen und unschädlicher zu machen, der muß ja nur als Beschränkung fühlen, was ihm den höchsten Grad des Lebens zu gewähren bestimmt ist.“

Für die Romantiker ist der Staat nicht ein Vertrag zugunsten der einzelnen Teilnehmer geschlossen, nicht eine künstliche Maschine, sondern ein lebendiges Gebilde; die einzelnen unter sich verschiedenen Staaten sind organische Wesen, Individuen, als solche mehr als die bloße Summe der einzelnen Staatsbürger, etwas ihnen Übergeordnetes, dem sie alle lebendig angehören, nicht durch ihr Interesse an sie gebunden, sondern durch seelische Bindungen: Vertrauen, Ehrfurcht, Dankbarkeit, Liebe, Opferbereitschaft; eine Gemeinschaft, die vergangene und zukünftige Generationen mit umfaßt, das gesamte Kulturerbe der Vergangenheit und die Verantwortung dafür der Zukunft gegenüber. So ist der Staat „die Totalität der menschlichen Angelegenheiten, ihre Verbindung zu einem Ganzen“, die Grundlage und die selbstverständliche Atmosphäre jedes persönlichen Lebens, ein Leben außer ihm nicht zu denken.

So etwa mag man die Kerngedanken romantischer Staatsauffassung umschreiben. Die Hauptvertreter der Romantik stimmten in diesen Überzeugungen überein. Der ihnen als erster beredten Ausdruck verlieh, war Novalis.

Wie dieser die Liebe erlebt hat, ist oben dargestellt worden und seine daraus erwachsende hohe Auffassung von der Aufgabe der Liebe und der Heiligkeit der Ehe. Die neue Wertung der Ehe und der Familie führte zu der neuen Wertung des Staates. „Die Ehe ist für die Politik, was der Hebel für die Maschinenlehre“, sagte er einmal. Und er gab die Mahnung: „Uneigennützige Liebe im Herzen und ihre Maxime im Kopf, das ist die alleinige ewige Basis aller wahrhaftigen unzertrennlichen Verbindung, und was ist die Staatsverbindung anders als eine Ehe?“ Den Staat anzusehen wie eine Familie, das mag an ältere patriarchalische Auffassungen vom Verhältnis des Monarchen, des „*pater patriae*“ (Vater des Vaterlandes) zu seinen Untertanen erinnern. Novalis aber faßte das Verhältnis tiefer. Es war die von ihm erlebte Mittleridee, die er auch im Staate lebendig sah, indem er sich ihm mit Liebe hingab, in ihm lebte, „in dem Sinne, wie man in seiner Geliebten lebt“. Der Staat ist ihm Mittler zwischen dem Einzelnen und der Menschheit, und diese Mittleraufgabe tritt symbolisch in Erscheinung im Herrscher, der nicht erster Beamter des Staates sei, sondern etwas Höheres, „ein symbolischer, kanonischer Mensch“, das Lebensprinzip, „der sichtbar gewordene Geist des Volkes“. Wohl das höchste, was je zur Verherrlichung der Monarchie gesagt worden ist, steht in der Fragmentensammlung des Novalis: „Glauben und Liebe oder der König und die Königin“, die zur Huldigung für das junge preußische Königspaar, Friedrich Wilhelm III. und Luise, in den „Jahrbüchern der preußischen Monarchie“ 1798 erschien.

Dennoch wird uns berichtet, Novalis sei in seiner Jugend für die französische Revolution begeistert ge-

wesen. Auch später ist er nicht ein unbedingter Gegner der Revolution geworden. Er zeigte Verständnis für ihren Freiheitsdrang. Und nannte sich selbst einen Republikaner.

Der Widerspruch ist nur scheinbar. Auch hier ist Synthese der Pole das Ziel: „echter Republikanismus“, — „allgemeine Teilnahme aller am Staate, innige Berührung und Harmonie aller Staatsglieder“ — und Monarchie. „Kein König ohne Republik“ und umgekehrt.

Novalis war Gegner der maschinellen Staatsverwaltung der Monarchie Friedrichs des Großen, in der die aktive Teilnahme aller am Staate fehlte, und Gegner auch der Demokratie der Freiheit und Gleichheit, der Durchschnittsdemokratie der Majorität, die im allgemeinen nicht die Vortrefflichen, sondern die Mittelmäßigen wähle — „hier wird kein Geist entzündet, am wenigsten ein reiner“. — Er forderte statt dessen eine „repräsentative Demokratie“, die aus den „vortrefflichsten Menschen der Nation“ hervorgehen solle, und eine lebendige Durchdringung des politischen und geistigen Lebens statt feindseliger Gegenüberstellung, überzeugt:

„Um Mensch zu werden und zu bleiben, bedarf er eines Staates . . . Ein Mensch ohne Staat ist ein Wilder. Alle Kultur entspringt aus den Verhältnissen eines Menschen mit dem Staate. Je gebildeter, desto mehr Glied eines gebildeten Staates.“

Darum kann er auch Hingabe an den Staat bis zum Verzicht auf private Einkünfte fordern und in manchen Äußerungen als Vorläufer eines Staatssozialismus erscheinen. Er wünscht nicht den Staat möglichst wenig zu bemerken; im Gegenteil:

„Der Staat wird zu wenig bei uns verkündigt. Es sollte Staatsverkündiger, Prediger des Patriotismus geben.“

Ein solcher ist Novalis in „Glauben und Liebe“ und in anderen Fragmentenreihen wirklich gewesen. Ein hohes Ideal vom Staat und vom Verhältnis des Menschen zum

Staat hat er aufgestellt. An seiner Verwirklichung mitzuarbeiten war ihm nicht vergönnt.

In diesem Staatsideal sehen wir dieselbe geistige Kraft am Werk, die für das romantische Erleben und Denken so überaus bezeichnend ist, die Kraft der Synthese. Wie er als Religion Pantheismus und Christentum zugleich zu eigen zu haben wünschte, so sollte sein Staat Republik und Monarchie zugleich sein, wobei es ihm weniger auf die Staatsform, als auf den Geist ankam, und er wünschte den Individualismus einer Persönlichkeitsbildung, wie Wilhelm von Humboldt sie erstrebte, mit der inneren und äußeren Hingabe an die Gemeinschaft zu vereinigen und einen Volksindividualismus, Herausprägung der kulturellen Eigenart des eigenen Volkes, mit Hingabe an die Menschheit, universalem Kosmopolitismus. Über den Einzelstaat strebte er hinaus zum Universalstaat. Die Menschheitsziele waren auch ihm das höchste. Man mag das als spezifisch deutsch empfinden; Novalis tat es gewiß: „Deutschheit ist Kosmopolitismus mit der kräftigsten Individualität gemischt.“

Von dem Universalstaat, zu dem sich letzten Endes die Einzelstaaten zusammenschließen sollten, hat Novalis ein Idealbild gezeichnet in dem Aufsatz „Die Christenheit oder Europa“ von 1799, der erst nach seinem Tode veröffentlicht, aber schon gleich nach der Niederschrift in dem romantischen Kreise eifrig diskutiert wurde. Ein Idealbild, das in die Vergangenheit, in das Mittelalter projiziert wurde. Hier sah Novalis — und andere Romantiker folgten ihm — die Einheit, die er in seiner Zeit so schmerzlich vermißte: Europa ein christliches Land, von religiösen Überzeugungen erfüllt, die allen gemeinsam waren, die politischen Kräfte von einem Oberhaupt, das sie an den Himmel knüpfte, gelenkt. Novalis spricht hier mehr als Dichter oder Seher, denn als Historiker. Aber mag sein Bild des Mittelalters auch ins Ideale verzeichnet sein, mag er der Reformation in manchem Un-

recht tun, den großen Zusammenhang der neuzeitlichen Geistesbewegung vom Individualismus der Renaissance- und Reformationszeit über die Aufklärung zur Revolution hat er richtig gesehen und auf's schärfste der Geisteshaltung der Aufklärung, die „die unendliche schöpferische Musik des Weltalls zum einförmigen Klappern einer ungeheuren Mühle“ machte, die Anzeichen einer neuen Bewegung gegenüber gestellt, die er gerade in dem vom politischen Leben weniger berührten Deutschland zukunftsverheißend lebendig sah. Er glaubte „den Herzschlag der neuen Zeit“ zu spüren. Aber er begnügte sich nun nicht wie Schiller damit, das kulturelle Leben der Deutschen dem politischen unabhängig gegenüber zu stellen, auf Durchbringung kam es ihm an, darauf, das staatlich politische Leben aus geistigen Kräften zu speisen. Das Bild, das er dabei von den revolutionär chaotischen Zuständen Europas entwarf, um zu mahnen:

„Es wird solange Blut über Europa strömen, bis die Nationen ihren fürchterlichen Wahnsinn gewahr werden, der sie im Kreise herumtreibt, und von heiliger Musik getroffen und besänftigt zu ehemaligen Altären in bunter Vermischung treten . .

Nur die Religion kann Europa wieder aufwecken,“

das mutet uns heute überraschend gegenwartsgültig an. Doch nicht, wie man irrtümlich gemeint hat, suchte Novalis das Heil in der Rückkehr Deutschlands zur katholischen Kirche; für die Schäden der alten Kirche, die die Reformation bedingt haben, war er nicht blind, und er sagte geradezu:

„Ihre zufällige Form ist so gut wie vernichtet, das alte Papsttum liegt im Grabe, und Rom ist zum zweitenmal eine Ruine geworden.“

Er wünschte darum ein europäisches Concilium, das „eine neue sichtbare Kirche“, deren Wesen echte Freiheit sei, ohne Rücksicht auf Landesgrenzen aufstehen lasse. Dann könne „die heilige Zeit des ewigen Friedens“ kommen. Romantische Synthese auch hier. Schleiermachers Religionsauffassung wirkt nach.

Sowohl das Idealbild des Mittelalters, das Novalis hier zeichnet, wie seine hohe Auffassung vom Wesen des Staates haben stark weiter gewirkt. Friedrich Schlegel bekannte, daß er dem Freunde in der Auffassung der Ehe und des Staates viel zu danken habe und schrieb über „Glauben und Liebe“: „Weniges ehre ich so und wenig es hat so auf mich gewirkt“. Seine gleichzeitigen und späteren Äußerungen über den Staat erweisen ihn denn auch als dem Freunde verpflichtet. Davon später

Die ausführlichste Darstellung hat die romantische Staatsauffassung in Adam Müllers Vorlesungen „Die Elemente der Staatskunst“ erfahren, die in Dresden 1808—09 gehalten in drei Bänden in Berlin erschienen sind. Die Staatslehre der Romantik.

Adam Heinrich Müller, 1779 als Sohn eines preußischen Beamten in Berlin geboren, ein jüngerer Freund des politischen Schriftstellers Gentz, dem er Einsicht in die politischen Realitäten verdankt, war ein außerordentlich vielseitiger und beweglicher Geist, der sich auf den verschiedensten Gebieten betätigt hat, auch als Philosoph („Die Lehre vom Gegensatz“ 1804 im Anschluß an Ideen Friedrich Schlegels und Schellings) und erfolgreicher als Literaturhistoriker hervorgetreten ist (Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur und über die dramatische Kunst 1806), in Dresden mit Heinrich von Kleist zusammen die Zeitschrift „Phœbus“ herausgab (vgl. unten S. 179), in Berlin die „Abendblätter“, schließlich in Wien, wo er schon 1805 zur katholischen Kirche übergetreten war, in der Umgebung Metternichs eine politische Stellung erhielt. Eine schillernde, schwer zu fassende, nicht unbedingt zuverlässige Persönlichkeit, ein Bearbeiter und Verbreiter romantischer Ideen, kein tief originaler Geist.

So waren auch die Grundgedanken seiner romantischen Staatslehre schon vorher von anderen ausgesprochen

worden, z. T. von Burke, der auch Novalis angeregt hatte, z. T. von letzterem oder auch von Schelling. Aber keiner von diesen hat einen so systematischen Bau daraus errichtet wie Müller, hat so überzeugend und zusammenhängend das formuliert, was vom romantischen Standpunkt in Auseinandersetzung mit der Staatsauffassung des 18. Jahrhunderts über das Wesen des Staates zu sagen war und über die daraus sich ergebenden Aufgaben in Stellungnahme zu praktischen Problemen der Politik und Volkswirtschaft. Volkswirtschaftlich war Adam Müller ein Gegner der individualistisch-liberalen Idee des Merkantilsystems von Adam Smith, ein Gegner der Geldwirtschaft und ihrer Steigerung im Kapitalismus, Befechter der Agrarpolitik und der Ständeversammlung. Darauf kann hier nicht im einzelnen eingegangen werden, nur ein bedeutsamer Satz sei angeführt: „Schandbringend ist das ausschließliche Streben nach dem sächlichen Haben auf Kosten des persönlichen Seins.“ Müllers Auffassung des Staates stimmt ganz mit der des Novalis überein, dem er unter anderem die Vorstellung von Vaterland als Mittler zwischen dem einzelnen und der Menschheit verdankt. Scharf rechnet er mit den Lehren des 18. Jahrhunderts ab:

„Der Staat ist keine Maschine, vom Souverän erfunden; keine Affekourantkompagnie, kein Meierhof, dessen Wert bloß nach dem Geldertrag, den der Pächter daraus zieht, angeschlagen werden kann; er ist der Inbegriff des physischen und geistigen Lebens einer Menschenmasse; er ist nicht bloß ein Spielwerk oder Instrument in der Hand einer Person, eines Friedrichs, sondern er ist eine Person selbst, ein freies, in sich durch unendliche Wechselwirkungen streitender und sich verfühnender Ideen bestehendes wachsendes Ganzes, nicht ein von außen durch einseitige Wirkung, nach kalten despotischen Begriffen zusammengefügt, geliebtes, geknechtetes Werkzeug.“

Ein Ganzes also, das durch sein geschichtliches Werden bedingt ist, dem keiner sich zu entziehen vermag — es gibt keine Stelle außerhalb des Staates —, das das gesamte

geistige Leben mit umfaßt, „das ewig bewegte Reich aller Ideen“. Eine bedeutame Weiterentwicklung gegenüber den Ideen der Frühromantik ist es, wenn neben den kulturellen, den wirtschaftlichen und sittlichen Aufgaben des Staates die im engeren Sinne politischen schärfer herausgearbeitet werden und die Bereitschaft zum bewaffneten Schutze des Vaterlandes gefordert. In Vorlesungen über Friedrich den Großen, in dessen Beurteilung er mit Äußerungen von Novalis zusammengeht, prägt Müller das Wort:

„Es muß für alle eine bewaffnete Überzeugung, eine Ehrensache sein oder werden, ein bestimmtes Vaterland zu haben; die Behauptung, daß man vaterlandslos sei und bloß einer allgemeinen kosmopolitischen Denker- und Urteilerzunft angehöre, muß beleidigen wie die Behauptung, daß man geschlechtslos oder ehrlos sei. Was ist die Basis unserer Ehrengesetze? Der Gedanke einer ewigen Bereitschaft, sein Leben an etwas Höheres zu setzen.“

Das Vaterland, das Müller hier und in ähnlichen Äußerungen anderer Vorlesungen im Auge hat, ist die geschichtlich gegebene Staatsgemeinschaft seiner Heimat, ist Preußen. Vom geschichtlich Gegebenen geht er aus. Aber er strebt darüber hinaus und zielt auf eine politische Einheit Deutschlands hin, von der Novalis noch nicht gesprochen hatte, wenn man nicht die Äußerung „wir wollen ein Volk werden“ so fassen mag. Adam Müller fordert die Einheit als ökonomisch notwendig und kulturell begründet. Von der deutschen Volkseinheit aber geht er weiter ins Universale, zur Idee des „Föderalismus europäischer Völker“, „einer rechtlichen Gemeinschaft wahrer Staaten“, einer Idee, deren Verwirklichung er wie Novalis nur durch religiöse Vermittlung möglich sieht. Eben so notwendig wie „das Dasein besonderer Staaten“ erscheint ihm „das Dasein eines ewigen Bundes unter denselben“. Er blickt zurück auf das römisch-deutsche Reich des Mittelalters und vorwärts auf die heilige Allianz.

Zwischen den Fragmenten des Novalis und Müllers Vorlesungen lagen die napoleonischen Kriege und die preußische Niederlage von 1806. Daher bei Müller die Forderung bewaffneter Bereitschaft zum Schutz der nationalen Ehre. In jenen Jahren haben auch die bis dahin vorwiegend oder ausschließlich an ästhetischen und philosophischen Problemen interessierten Romantiker nachdrücklich hingewiesen auf das, was jetzt nötiger sei. „Vielleicht sollte“, schrieb August Wilhelm Schlegel 1806 noch vor der Schlacht von Jena, „solange unsere nationale Selbständigkeit, ja die Fortdauer des deutschen Namens so dringend bedroht wird, die Poesie ganz der Beredsamkeit weichen. Unsere Zeit krankt an Schlafheit, Gleichgültigkeit . . . wir bedürften also einer durchaus nicht träumerischen, sondern wachen, unmittelbaren und energischen und besonders einer patriotischen Poesie. Dies ist eine gewaltsame hartprüfende Zeit.“

Und Friedrich Schlegel, der von der französischen Revolution begeistert gewesen war und auf Grund der kantischen Philosophie einen „Versuch über den Republicanismus“ geschrieben hatte, zur Zeit des „Athenäums“ aber dem politischen Leben bewußt fern stand und dem Freund Novalis zurief: „Nicht in die politische Welt verschleudre Glauben und Liebe, aber in der göttlichen Welt der Wissenschaft und der Kunst opfere dein Innerstes in den heiligen Feuerstrom ewiger Bildung“, hat in der Zeitschrift „Europa“, die er von Paris aus herausgab als erweiterte Fortsetzung des „Athenäums“ mit universaler Tendenz, seines Bruders Abrechnung mit der Gegenwart aus den Berliner Vorlesungen veröffentlicht und die Eindrücke seiner Reise, die ihn über Eisenach und den Rhein in das gelobte Land der Revolution geführt und ihn nur um so stärker des eigenen Wesens hatte bewußt werden lassen. Diese „Reise nach Frankreich“ brachte eine energische Stellungnahme gegen den Geist der Zeit und eine ablehnende Charak-

teristik des französischen Wesens. Er sprach die Hoffnung aus, daß der schlummernde Löwe noch einmal erwache und die Weltgeschichte noch voll sei von den Taten der Deutschen. Die im gleichen Jahre 1802 entstandenen Gedichte „Auf dem Rhein“ und „Bei der Wartburg“, künstlerisch nicht von besonderer Bedeutung, sind stark wirkender Ausdruck einer Vaterlandsliebe, die sich schmerzlich zurücksehnt in die Zeit der vergangenen Rittertugenden und die die eigene Zeit an diesem Vorbild zugleich verurteilen und neu erheben will. Die starke Wirkung der Europabeiträge Friedrich Schlegels haben neben anderen Görres und Jahn empfunden; letzterer weist in seinem „Deutschen Volkstum“ ausdrücklich darauf hin. Durch seine Rheingedichte ist Friedrich Schlegel der Schöpfer der sogenannten Rheinromantik geworden, noch vor Brentano und Arnim. Seinen hohen Glauben an die Aufgabe des deutschen Volkes sprach er schon in dem Gedicht „An die Deutschen“ (1800) aus:

„Europas Geist erlosch; in Deutschland fließt
Der Quell der neuen Zeit. Die aus ihm tranken
Sind wahrhaft deutsch.“

Gerade von dieser Überzeugung aus in Verbindung mit seinem neu gewonnenen religiös-kirchlichen Standpunkt wurde er in zahlreichen Gedichten zum ethischen Mahner, zur Gewissensstimme seines Volkes. Napoleons Gewalt-herrschaft ließ ihn seine schriftstellerische Tätigkeit ganz auf den politischen Kampf einstellen. Noch bevor er im Gefolge des Erzherzogs Karl dessen „Aufruf“ zu Beginn des österreichischen Krieges mit Frankreich 1809 verfaßte, rief er in Gedichten wie „Gelübde“ und „Freiheit“ zum Kampf gegen den Korsen auf und nahm die Lyrik der Befreiungskriege vorweg, die stark von ihm beeinflusst wurde. Schendendorfs Freiheitslied und andere Gedichte sind ohne Friedrich Schlegel nicht zu denken. In seinem Hause verkehrten 1813 die jungen Kämpfer und

Sänger der Befreiungskriege, Körner, Eichendorff und andere.

Immer aber waren bei Friedrich Schlegel, wie oben schon ausgeführt wurde, die nationalen Tendenzen zugleich universale. Mit Novalis blickte er sehnsuchtsvoll auf den Universalstaat des Mittelalters zurück, wurde mit Adam Müller Verfechter der heiligen Allianz und der europäischen Solidarität. Diese universalen Bestrebungen nahmen zeitweise eine theokratische Färbung an, wenn schon Schlegel nicht mit den französischen Theokraten wie dem Grafen de Maistre zusammen ging, denen er vielmehr vorwarf, daß sie das Kaisertum des Mittelalters nicht kennen. Ausschließliche Herrschaft des Papsttums war ihr Ziel, nicht das Friedrich Schlegels, der in der Wechselwirkung von Kaisertum und Papsttum das Ideal sah. In dem wichtigen Aufsatz „Signatur des Zeitalters“ seiner letzten Zeitschrift „Concordia“, den man mit Recht sein politisches Testament genannt hat, trennt sich Friedrich Schlegel ausdrücklich von den Ultras, den extremen Reaktionären. Hier wird auch deutlich, daß seine Ziele im letzten Grunde doch andere waren wie die Metternichs, dessen Politik er mit Adam Müller zeitweise als publizistisches Werkzeug gedient hatte und der ausschließlich die Allmacht des Staates wollte. Es war die stark konservative Tendenz seiner Anschauungen, die Schlegel mit Metternich zusammen gehen ließ. Er kämpfte wie dieser den Parlamentarismus des Westens und den Handelsgeist der Adam Smithschen Theorien und verherrlichte dem gegenüber das festgefügte System der Stände des Mittelalters. Die Verfassung des Mittelalters wieder herzustellen mit ihrem korporativen Charakter und der korporativen Verbindung der Staaten untereinander nennt er geradezu die Aufgabe der Politik. Aber ausdrücklich betont der Concordia-Aufsatz — in Übereinstimmung mit Äußerungen von Novalis —, daß wichtiger als die Formen und die Meinungen die Ge-

sinnung sei, und energisch tritt er dafür ein, daß es Werte geben müsse, die über den politischen Kämpfen stehen. Darum nennt er es ein Hauptübel im politischen Leben der Zeit, daß alles zur Parteisache geworden sei, auch die Religion, die dadurch entheiligt werde. Daher der Titel „Concordia“: er will Eintracht schaffen durch gemeinsamen Ausblick zur Macht der Religion.

Diesen Grundsatz stimmten auch andere Romantiker zu, die politisch nicht auf gleichem Boden standen. Wie Friedrich Schlegel war Josef von Görres vom Verfechter republikanisch französischer Freiheitsideen, die er in den radikalen Monatsschriften „Das rothe Blatt“ und „Rübezahl“ und als Führer einer Deputation der Rheinlande nach Paris vertreten hatte, bitter enttäuscht vom französischen Wesen („Resultate meiner Sendung nach Paris“), zum Rufer im Kampf um Deutschlands Freiheit und Einheit und zum Verfechter des mittelalterlichen Ständestaates geworden. Im Zusammenhang seiner Beschäftigung mit Werken alter deutscher Kultur (vgl. oben S. 125) hatte er 1810 in Perthes „Vaterländischem Museum“ mit dem Aufsatz „Über den Fall Deutschlands und die Bedingungen seiner Wiedergeburt“ für die Wiedergeburt der sittlichen Kräfte wirken wollen, dann aber eine politische Zeitung von stärkster Wirkung gegründet, den „Rheinischen Merkur“, der von 1814 bis 1816 erschien und als „Stimme der Völkerschaften diesseits des Rheins“ die Zugehörigkeit der Rheinlande zum übrigen Deutschland aufs nachdrücklichste vertrat und aufs schärfste zum Kampf gegen Napoleon aufrief. Dieser nannte den „Merkur“ die fünfte Großmacht unter seinen Gegnern. Die Reaktion unterdrückte ihn. Nun kämpfte Görres an anderer Stelle mit der Feder gegen den absolutistischen bürokratischen preußischen Staat als ein gemäßigter Liberaler oder, wie er selbst sich nannte, ein Historisch-Liberaler, ein Liberaler, der doch den mittelalterlichen Ständestaat in seiner festen Ordnung höher stellte als die

modernen demokratischen Prinzipien, fand dann engen Anschluß an die katholische Kirche und wurde Verfechter des habsburgischen Kaisertums und der heiligen Allianz, hob aber jederzeit die Bedeutung der ethischen Gesetze für das Staatsleben hervor. Dies und die Überzeugung vom Werte des ständischen Prinzips verband ihn auch mit seinem Heidelberger Freunde Achim von Arnim.

Von der preußischen Niederlage 1806 tief erschüttert hatte Arnim, der nicht Soldat war, literarisch der Sache des Vaterlandes dienen wollen. „Wer des Vaterlandes Not vergißt, den wird Gott auch vergessen in seiner Not“, hat er damals geschrieben, und an Bettina: „Fort mit uns, wenn wir nicht würdig dieser stolzen Erde; sonst wollen wir uns aber anklammern und einbeißen“. Das von ihm damals geplante patriotische Volksblattes „Der Preuße“ kam nicht zustande. So konnte er nur durch die „Kriegslieder“, durch das „Wunderhorn“ und die Einsiedlerzeitung das nationale Empfinden anfeuern (vgl. oben S. 119 ff.) und auch in seinen Erzählungen vaterländisches Verpflichtungsgefühl zu stärken suchen. Seit 1809 in Berlin ansässig hielt er sowohl mit den Kreisen des preußischen Adels wie mit jungen Schriftstellern und den Gelehrten der 1810 gegründeten Universität enge Fühlung. Das geistige Leben Berlins nahm durch diese Gründung einen starken Aufschwung; und auch die vaterländische Bewegung.

Zu deren bedeutendsten geistigen Vorkämpfern gehörte Schleiermacher, der die Niederlage 1806 in Halle mit erlebt und schon damals durch seine Predigten eine starke öffentliche Wirksamkeit entfaltet hatte, der erste politische Prediger großen Stiles in Deutschland, wie Dilthey ihn nennt, von stärkster Gesinnung bildender Wirkung, erfüllt von dem Glauben an eine sittliche Weltordnung. „Alle, die Gott zu etwas Großem be-
rufen hat, in dem Gebiete der Wissenschaften, in den An-
gelegenheiten der Religion, sind immer solche gewesen,

die von ganzem Herzen ihrem Vaterlande und ihrem Volke anhängen und dieses fördern, heben, stärken wollten“, sagt er in einer dieser patriotischen Predigten. Die Neujahrspredigt 1807 „Was wir fürchten sollen und was nicht?“ gab dem Freiherrn vom Stein seelische Stärkung, als er geächtet auf einem Schlitten der Grenze zueilte. Nach dem Tilsiter Frieden predigte Schleiermacher über den „heilsamen Rat zu haben als hätten wir nicht“. In der preussischen Patriotenpartei von 1809 suchte er dann auch direkt in das politische Leben einzugreifen.

Aus den Berliner Patriotenkreisen der Gelehrten- und Schriftstellerwelt, des Adels und Militärs und der Beamten rekrutierte sich eine „christlich deutsche Tischgesellschaft“, die Arnim und Adam Müller 1810 gründeten, deren Schriftführer Clemens Brentano wurde. Sie schloß satzungsgemäß alle Nichtchristen und Philister aus — Brentanos schon in Jena entworfene satirische Abhandlung „Der Philister vor, in und nach der Geschichte“ wurde nun erweitert und in diesem Kreise vortragen — und wurde Mittelpunkt der preussischen Patrioten. Daß von Preußen Deutschlands Wiedergeburt ausgehen müsse, war Arnims feste Überzeugung. Doch dachte er nicht partikularistisch; sein Ziel war Deutschland. Er bekannte sich zu dem Glauben: „Kommt es zum Kriege, so ist unser Vaterland nicht in Berlin, nicht in der Mark, nicht hie und da, sondern in den Menschen; das übrige mag in Flammen aufgehen, diese werden sich daran wärmen“. All sein Wirken und Dichten stellte er nun in den Dienst des vaterländischen Gedankens. Edelmann im besten Sinne des Wortes war er Hüter der Tradition — „Nur der Ruchlose fängt eine neue Welt an in sich, das Gute war ewig“, heißt es in der „Gräfin Dolores“ —, Gegner der Revolution, des Kosmopolitismus, der Industrie und des Handels, aber aufs tiefste erfüllt auch von dem Bewußtsein der Pflichten, die gerade dem Adel in

solchen Zeiten auferlegt seien. Unmittelbar politisch wurde seine literarische Tätigkeit 1813 durch eine allerdings nur vorübergehende Redakteurstellung am „Preussischen Correspondenten“, den Niebuhr gegründet hatte. Begeisterung und Zutrauen zum Kampf zu wecken war hier sein Ziel. Militärisch konnte er sich nur als Führer einer Landsturmkompanie in der Heimat betätigen, während andere Romantiker wie der Breslauer Professor Steffens unter den ersten waren, die sich zum Lützowschen Korps meldeten; so auch die Brüder Eichendorff, Friedrich Schlegels Stieffsohn David Veit und andere. Der ganz unkriegerische Brentano wurde immerhin zum Sänger der großen Sache. Schon seine Kantate auf die Einweihung der Berliner Universität am 15. Oktober 1810, komponiert von Reichardt, und seine Trauerkantate auf den Tod der Königin Luise aus dem gleichen Jahre sind Ausdruck eines vaterländischen Gefühls, wie er es vorher nicht gekannt hat. 1813 entstand dann das Festspiel „Victoria und ihre Geschwister mit fliegenden Fahnen und brennender Lunte“, das mehrere frische Soldatenlieder enthält. Das Beste seiner vaterländischen Dichtung aber sind nicht Gemeinschafts gesänge irgend welcher Art, sondern persönliche Gedichte wie das auf den gefallenen Freund Grafen Christian zu Stolberg.

Schon diese paar Hinweise machen den großen geistigen Anteil der Romantiker an den Freiheitskriegen deutlich, die ja im wesentlichen eine Erhebung der gebildeten Jugend waren. Der Freiherr vom Stein hat mit seinem Wort über Heidelberg recht gehabt (vgl. oben S. 122). Das gerade gibt dem öffentlichen Leben Deutschlands in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts das besondere Gepräge und die hohe kulturelle Bedeutung, daß die Führer des Volkes damals Männer waren, die neben der Politik oder dem militärischen Dienst der Wissenschaft und der Kunst lebten, hochgebildete individuelle Persönlichkeiten, die sich doch mit

feurigem Enthusiasmus und letzter Opferbereitschaft der Gemeinschaft hingaben,

Weniger eindeutig ist die Wirkung der romantischen Gedankenwelt auf die innerpolitische Stellungnahme. Dem Kreis der christlich deutschen Tischgesellschaft stand die Zeitungsgründung von Heinrich von Kleist und Adam Müller nah, die Berliner „Abendblätter“, zu deren Mitarbeitern auch Arnim und Brentano gehörten. Diese Zeitung sollte der Befreiung des Vaterlandes dienen und dem Gedanken der Monarchie, zugleich aber auch den ständischen Interessen. Sie wurde geradezu das Organ der preußischen Junker, der Gegner der Stein-Hardenbergschen Reformgesetzgebung, die als liberal und individualistisch, als vom Geist des Merkantilsystems und der Revolution ergriffen, als Zerstörung alter Bindungen bekämpft wurde. Das geschah nicht nur und nicht vorwiegend der eigenen Interessen des Adels wegen, vielmehr aus der Überzeugung heraus, daß die alten Bindungen zum Wohle des Volksganzen gewesen seien, weil sie das Leben auf persönliche Verpflichtungen und Verantwortungen gestellt hatten, nicht auf das neue egoistische Wirtschaftsprinzip und das doch illusorische Freiheitsideal. So waren es im wesentlichen konservative Ideen, die die Romantiker in Berlin vertraten, wie auf anderer Grundlage die in Wien. Manche von den Gedanken der Romantiker lebten, freilich nur einseitig übernommen, in den konservativen Parteien weiter, so in dem Staatsrechtssystem von Friedrich Julius Stahl und in den Bestrebungen der Führer der Konservativen um die Mitte des Jahrhunderts, der Begründer der preußischen Kreuzzeitungspartei, Leopolds und Ludwigs von Gerlach. Aber die dafür oft angeführte Schrift Karl Ludwig von Hallers „Restauration der Staatswissenschaften“ (1816) kann doch nur mit sehr großen Einschränkungen als romantisch bezeichnet werden. Der Machtstaatsgedanke, den auch Hegel vertrat, der der organischen individualisierten

Staatsauffassung zuneigte, hat einseitig weiter entwidelt mit der romantischen Staatsauffassung fast nichts mehr gemein.

Darum konnten auch in Parteien der Gegenseite Ideale der Romantik noch nachwirken, im besonderen in der Bewegung der deutschen Jugend, die durch die Ergebnisse der Freiheitskriege so schwer enttäuscht war und nun unbedingt an den Idealen festzuhalten wünschte, für die sie gekämpft hatte: Vaterland, Christentum und Freiheit. Der Vaterlandsgedanke der deutschen Burschenschaft mit der starken Betonung des Volkstums und die nationale Bewegung der Liberalen ist ohne die Wiedererweckung der deutschen Vergangenheit durch die Romantiker nicht zu denken. War der Liberalismus in Süddeutschland durchaus demokratisch und durch die Ideen der Aufklärung stark beeinflusst — Uhland zeigt das deutlich und zugleich die Verbindung mit dem romantischen Nationalgefühl —, so blickten die norddeutschen Liberalen mehr nach England herüber und erstrebten einen korporchaftlichen Aufbau des Staates, einen Ausbau der ständischen Rechte zu einer Verfassung, standen also den Idealen der Konservativen immerhin näher. Dieser Richtung des romantisch-ständischen Liberalismus, den man auch den romantischen oder historischen Liberalismus nennen könnte, gehört der Historiker Dahlmann an, einer der Göttinger Sieben — auch die Gebrüder Grimm waren dabei —, die 1837 ihre Lebensstellung an der Göttinger Universität aufgaben, um den Verfassungsbruch des Königs von Hannover nicht anerkennen zu müssen.

Damit nicht genug. Auch die Ideen der sozialistischen Bewegung sind der Romantik verpflichtet. So manche Äußerung von Novalis (vgl. oben S. 161), von Baader, der als einer der ersten die Notwendigkeit staatlicher Arbeiterschutzhpolitik erkannte und eine neue Auffassung vom Besitz vertrat („in einem wahrhaft christlichen Volke ist jeder Besitz Amtsbesitz“), von Friedrich Schlegel, der

gleichfalls den solidären Charakter des Eigentums betonte (Dem Staat soll über die Gesamtheit der „äußeren Dinge“, besonders über Grund und Boden das „Obergentum“ zustehen) u. a. wäre dafür heranzuziehen. Die Einwirkung staatswirtschaftlicher Gedanken von Adam Müller auf das Manifest von Marx hat man schon nachgewiesen. — Und auch Bettina von Arnim, die Gattin des konservativen Freiherrn, ist in diesem Zusammenhange noch einmal zu nennen. Tätige Liebe zu Unterdrückten und Armen hat sie ihr Leben lang selbstlos bewiesen. Im Interesse der hungernden Armen vor den Toren Berlins und der schlesischen Weber und im Interesse einer freiheitlichen Verfassung hat sie auf König Wilhelm einzuwirken gesucht, die erste Vertreterin sozialistischer Ideen in Deutschland. Die Briefe und Werke („Dies Buch gehört dem König“, „Gespräch mit Dämonen“), in denen das geschah, hat man Träume gescholten, und sie sind es der Form nach zum guten Teil; aber die Gesinnung, die aus ihnen spricht, ist klar und zielbewußt, verwandt der von Novalis zuerst verkündeten organischen Staatsauffassung mit dem Ziel einer republikanischen Monarchie, einer lebendigen Einheit von König und Volk. Nur ein Wort aus ihrem letzten Werke sei hier herausgehoben: „Nicht politische Gewalt, aber sittliche Größe des Volkes selber ist Menschenführer und Schöpfer der Zukunft“.

Aus all dem ergibt sich: nicht politische Gewalt und nicht Programm einer Partei sind Ziel und Richtschnur des politischen Handelns und Denkens der Romantiker, sondern allein die Gesinnung der Hingabe an die Gemeinschaft. Und es geht nicht an, die Romantik als Vorläuferin oder Schrittmacherin einer bestimmten politischen Partei zu bezeichnen, etwa unter der heute viel erörterten „politischen Romantik“ — ein übrigens unglückliches Wortgebilde, gemeint ist damit: Politik der Romantiker — ausschließlich die Unterstützung der Reaktion Metternichs durch Friedrich Schlegel und Adam

Müller zu verstehen, womit ja nicht einmal die politischen Bestrebungen dieser beiden Männer annähernd gekennzeichnet sind. Weder zur Stütze noch zum Vorwurf darf die Romantik für eine einzelne politische Partei in Anspruch genommen werden. Der umfassende Charakter der Bewegung wird darin wieder deutlich. Wie es denn auch charakteristisch ist, daß man die Romantiker nicht als Vorkämpfer des Nationalen um jeden Preis, des einseitigen modernen „Nationalismus“ bezeichnen kann. Immer haben sie neben dem Nationalen auch das Universale gesehen und hochgewertet. Gerade aus dem Glauben an die großen Aufgaben, die das deutsche Volk im Dienste der Menschheit zu vollbringen habe, erwuchs ja für Fichte wie für Friedrich Schlegel und andere die Überzeugung von seinem hohen Werte. Daß er sich dieser Aufgaben, die über die Nation hinausgehen, dauernd bewußt bleibe, das gehört nach romantischer Auffassung durchaus zum Wesen des Deutschen. National und universal zugleich waren die Romantiker Vertreter eines starken Individualismus mit hohem Bildungsideal und zugleich einer starken Hingabe an die Gemeinschaft, an die Gemeinschaft der Ehe und der Familie, des Standes und des Staates und der Kirche. Und das gilt sowohl von der Romantik im ganzen wie von ihren einzelnen Vertretern und von den sogenannten Frühromantikern, die schon diese Gemeinschaftshingabe predigten, wie von den Heidelbergern, die das Persönlichkeitsideal nicht aufgaben. Aber eine gewisse Verschiebung des Schwergewichts läßt sich doch innerhalb der Gesamtbewegung wie der einzelnen Persönlichkeiten feststellen, von einer stärkeren Betonung der Persönlichkeits- und Bildungswerte zu einer stärkeren Betonung der Gemeinschaft und einem festeren Anschluß an die überindividuellen Mächte der Kirche oder des Volkes.

Als auf ein Beispiel solcher Entwicklung sei zum Schluß dieses Abschnitts noch auf einen Dichter hinge-

wiesen, der freilich nur mit Einschränkung der Romantik zuzurechnen ist, auf Heinrich von Kleist. Stärker als irgend ein Romantiker ist er von den Idealen der Aufklärung erfüllt gewesen. Das Verlangen nach Wahrheit und Erkenntnis, der Glaube an die unbedingte Macht der Vernunft und ihre „heiligen“ Gesetze veranlaßt ihn entgegen aller Tradition seiner Familie den Offiziersberuf zu quittieren und in seiner Vaterstadt Frankfurt an der Oder die damals Universität war, Philosophie und Naturwissenschaften zu studieren. Mit bohrendem Eifer und dem ganz naiven Zutrauen zur absoluten Wahrheit aller wissenschaftlichen Erkenntnisse gibt er sich diesen Studien hin, auch in Berlin noch, wo er sich auf eine Beamtenstelle vorbereitet. Doch der Kritizismus der Philosophie Kants und Fichtes läßt dieses Streben jäh zusammenbrechen vor der Erkenntnis, daß wir nur die Welt der Erscheinungen wahrzunehmen vermögen, nicht die Dinge wie sie an sich sind. Nur dies Negative entnimmt Kleist der Philosophie des Idealismus und fühlt damit sein „einziges und höchstes Ziel“, den Inhalt seines Lebens, das Wahrheitsstreben gesunken. Bitterste Verzweiflung bemächtigt sich seiner.

Was ihn am Leben erhält, ist das allmählich in ihm aufbrechende Bewußtsein seines Dichterberufs und der Glaube, den er diesem Bewußtsein sowohl wie den Lehren des schwärmerisch verehrten Rousseau verdankt, daß nur das innere Gefühl des einzelnen Menschen, nicht Verstand und Gesetz die Richtschnur seines Handelns sein können. In einem ruhelosen dämonengejagtem Leben sucht er diesen Mächten gerecht zu werden. War sein erstes Drama „Die Familie Schroffenstein“ aus der Stimmung eines verzweifelten Pessimismus erwachsen, dies Drama des Nichtvertrauenskönnens, in dem die Menschen sich von einem Schicksal genarrt fühlen, das sie selbst doch heraufbeschwören, der gewaltige Torso „Robert Guiscard“ sucht einen Heldenwillen darzustellen,

der mit starrem Troß und mit angespanntester Energie allem Schicksal sich entgegenstemmt, auch der Macht der Pest — aber vergeblich. Die Vollenbung dieses Wertes gelingt Kleist nicht. Er bricht darüber zusammen, verstummt für Jahre. Nur scheu kommt der Dichter in ihm wieder zu Worte, in Übersetzungen zunächst und Komödien. Aber auch in diese fließt ein, was ihn am stärksten erfüllt. In dem derben Schwanke Molières „Amphitryon“ schafft er die ergreifend reine Frauengestalt Alkmene mit der „Goldwage der Empfindung“, die nur zu erschüttern, nicht dauernd zu verwirren ist. Die Überzeugung, daß nur in seinem eigensten innersten Gefühle der Mensch den Leitstern seines Lebens habe, verlangt hier nach dichterischer Gestaltung. Dies Thema des inneren Lebensgesetzes wird jetzt das Thema seiner Dramen und Novellen. Seine leidenschaftsdurchglühte und künstlerisch doch ganz zur Form gewordene Tragödie „Penthesilea“ gestaltet den Konflikt dieses Lebensgesetzes mit den Gesetzen der Gemeinschaft. Daß die Liebe zu Achill, ihr eigenstes Gefühl, zu spät in ihr herrschend wird, ihr bewußter Wille noch abhängig ist von dem Amazonentum und den Sitten ihres Frauenstaates und sie darum Achill zu besiegen strebt, statt in Liebe sich ihm zu geben, daran geht Penthesilea zugrunde. Aber sterbend wird sie frei, ganz ihrer Liebesempfindung zu folgen, und sagt sich in klaren Worten von den Gesetzen ihres Staates los. Der einzelne steht im Gegensatz zur Gemeinschaft und kann nur so Ziel und Glück seines Lebens erreichen. Novellen wie „Die Verlobung in St. Domingo“ und „Das Erdbeben in Chili“ vertreten die gleiche Überzeugung. Die rührende Gestalt des Rätchens von Heilbronn aber, die Kleist selbst als Gegenpol zur Penthesilea bezeichnet hat, kämpft nicht wie diese an gegen die ihr vorher bestimmte Liebe, die zum Lebensgesetz werden muß, folgt ihr vielmehr bedingungslos aus dem Innersten ihrer Natur heraus, ohne Bewußtseinskonflikte, ganz ver-

trauend, ganz leidend, und das führt sie zum Glück und befähigt sie auch den Mann ihrer Liebe seiner eigenen Natur gewiß werden zu lassen.

In einer Zeit freudiger Zuversicht ist das „Räthchen von Heilbronn“ im Gegensatz zu früheren Werken geschaffen, als Kleist im Kreise junger Romantiker in Dresden, besonders in der Freundschaft mit Adam Müller, mit dem zusammen er die Zeitschrift „Phöbus“ herausgibt, ein Verständniß findet, wie er es bis dahin schmerzlich entbehrt hat. Die Berührung Kleists mit der Romantik ist in manchen Motiven und Darstellungsmomenten des „Räthchens“ und anderer Werke wahrzunehmen. Am bedeutsamsten aber sind die Anregungen, die die romantische Staatslehre ihm gibt. Was sich in ihm selbst vorbereitet hat unter dem Eindruck der preussischen Niederlage von 1806 und der Gewaltherrschaft Napoleons, was aber zunächst nur die Theilnahme des Menschen in ihm erregt hat, noch nicht die des Dichters, wird nun so herrschend in ihm, daß es auch sein Dichten ganz in seinen Bann zieht. Er findet die Gemeinschaft, für die sich aufopfern sich erst wahrhaft gewinnen heißt. Hingabe an die Gemeinschaft des Staates bis zum letzten Opfer verkündigen nun seine Werke. Die „Hermannsschlacht“ entsteht, die eine Mahnung an das deutsche Volk und an die deutschen Fürsten seiner Zeit sein soll und die Thaten zeigen, an denen Mittäter zu sein Kleist selbst leidenschaftlich wünscht. Die österreichische Erhebung von 1809 löst patriotische Dichtungen und Aufrufe in ihm aus, die stärker sind als alles, was die Dichtung der Freiheitskriege hervorgebracht hat, von einer vulkanischen Leidenschaft des Hasses gegen die Unterdrücker und des unbedingten Sichhineinsetzens emporgeschleudert. Ich nenne nur die Gedichte „Germania an ihre Kinder“ und „An den Erzherzog Karl“ und das spätere „An Friedrich Wilhelm III. zur Feier seiner Rückkehr nach Berlin“ mit den Schlußversen:

„Und müßt' auch selbst noch, auf der Hauptstadt Türmen,
Der Kampf sich, für das heil'ge Recht, erneun:
Sie sind gebaut, o Herr, wie hell sie blinken,
Für bessere Güter in den Staub zu sinken.“

Der „Katechismus der Deutschen“ hämmert in der knappen Prägnanz seiner Fragen und Antworten das, was not tut, die unbedingte Stellungnahme, die Überwindung aller lauen Gefühle — wohin kommt der, welcher weder liebt noch haßt?: in die siebente, tiefste und unterste Hölle — und letzte Hingabe für die Freiheit, sei es auch unter Vernichtung aller Güter und Menschenleben, so überzeugend und nachdrücklich ein, wie kaum eine andere Schrift jener Jahre, die Arndts und Fichtes nicht ausgenommen. Die Zeitschrift „Germania“, für die diese und andere Aufrufe bestimmt sind, die „der erste Atemzug der deutschen Freiheit“ sein soll, bleibt freilich ungedruckt, wie auch die „Hermannsschlacht“, der Kleist tieft niedergedrückt das Motto beifügt:

„Wehe, mein Vaterland, dir! Die Leier zum Ruhm dir zu schlagen,
Ist, getreu dir im Schoß, mir, deinem Dichter, verwehrt!“

Für die Hingabe an die Gemeinschaft, die Kleist in den Aufrufen der „Germania“ fordert, scheint ein Wert des einzelnen Individuums außer dem des Sichopferkönnens nicht mehr zu bestehen. Mit der in solcher Stunde nötigen Einseitigkeit hat Kleist diese Forderungen vertreten, ohne daß ihm deswegen die Tiefe, die das Problem „der Einzelne und die Gemeinschaft“ in sich birgt, verborgen gewesen wäre. Es ist dies Problem ja eines der wesentlichen des 19. Jahrhunderts geworden, in der dramatischen Dichtung immer wieder als tief tragisches Problem gestaltet, so in Hebbels „Agnes Bernauer“, um nur ein Beispiel zu nennen. Kleist aber, der in seinem Leben und in seinen Werken keiner Tragik ausweicht, auch der bittersten und schärfsten nicht, ein entschiedenerer Tragiker als jeder andere deutsche Dramatiker, schafft sein letztes Drama „Prinz Friedrich von

Homburg“ nicht als Tragödie, sondern weiß hier eine Überwindung dieses tragischen Problems überzeugend zu gestalten. Er zeichnet in dem Prinzen einen Jüngling von selbstherrlichem Individualismus erfüllt, ausschließlich geleitet von persönlichen Antrieben, Liebesverlangen und Ehrgeiz, zeigt die Schuldverstrickung dieser Lebenseinstellung, den Zusammenbruch des Verurteilten angesichts des Grabes, und zeigt die Entwicklung des Jünglings zum Mann durch Selbstüberwindung, durch die Erkenntnis der Berechtigung der Forderungen des Staates, die er verletzt hat, durch freiwilliges Sichbeugen unter diese Gesetze um des Höheren willen, das sie verkörpern, das Vaterland, und wie erst durch solche freie bewußte Einordnung in die Gemeinschaft, durch verantwortungsfreudiges Sichgeben statt sklavischen Gehorchens der einzelne fähig wird die höchsten Güter des Lebens zu erlangen. In der entscheidenden Stunde aber, da dieser innere Umschwung sich im Prinzen vollzieht, steht seine Geliebte, Natalie, neben ihm, bebend, weil er nach des Kurfürsten Worten durch ein Schuldbekenntnis seinen Tod herbeiführt, und doch jubelnd darüber, daß er sich selbst dadurch gefunden, von einer Liebe erfüllt, der es weniger um den Besitz des Geliebten zu tun ist als darum, den Geliebten jederzeit sich selbst, dem Kern seines Wesens getreu zu wissen. Das Höchste, was die romantische Auffassung der Liebe geglaubt und gewünscht hat, mag man hierin dargestellt sehen, zusammen mit ihrer höchsten Auffassung des Gemeinschaftsproblems.

Wegen seines Zusammengehens mit der Romantik in diesen Problemen war hier von Kleist die Rede. Auf die künstlerische Eigenart seiner Dichtungen wird in anderem Zusammenhange zurückzukommen sein. Dann wird auch die Frage seiner Zugehörigkeit zu dieser Bewegung zu erörtern sein. Auch in der letzten Phase seines Lebens, da er zur christlich deutschen Tischgesellschaft gehörte und Redakteur der „Abendblätter“ war, haben Arnim

und Brentano ihn nicht als einen Romantiker angesehen. Aber das „Gebet des Zoroaster“, mit dem Kleist die „Abendblätter“ eröffnete, erflehte das, wofür auch sie als Dichter wirken wollten, Erhebung des Staates durch innere Wiedergeburt seiner Bürger; und der Glaube an die Gemeinschaft des deutschen Volkes, zu dem Kleist sich mit den Romantikern bekannt hat, ist wohl von keinem schöner ausgesprochen worden als in dem Aufruf der „Germania“ „Was gilt es in diesem Kriege?“:

„Gilt es, was es gegolten hat sonst in den Kriegen, die geführt worden sind auf dem Gebiete der unermesslichen Welt? Gilt es den Ruhm eines jungen und unternehmenden Fürsten... Gilt es einen Feldzug, der wie ein Schachspiel gespielt wird... Gilt es eine Provinz abzutreten, einen Anspruch auszufechten... oder gilt es sonst irgend etwas, das nach dem Wert des Geldes auszumessen ist, heut besessen, morgen aufgegeben, und übermorgen wieder erworben werden kann?“

Eine Gemeinschaft gilt es, deren Wurzeln tausendfältig, einer Eiche gleich, in dem Boden der Zeit eingreifen; deren Wipfel, Tugend und Sittlichkeit überschattend, an den silbernen Saum der Wolken rührt... Eine Gemeinschaft, die weit entfernt in ihrem Busen auch nur eine Regung von Übermut zu tragen, vielmehr, einem schönen Gemüt gleich, bis auf den heutigen Tag an ihre eigene Herrlichkeit nicht geglaubt hat; die herumgeflattert ist, unermüdlich, einer Biene gleich, alles was sie Vortreffliches fand, in sich aufzunehmen...; in deren Schoß gleichwohl (wenn es zu sagen erlaubt ist!) die Götter das Urbild der Menschheit reiner, als in irgend einer anderen, aufbewahrt hatten... Eine Gemeinschaft gilt es, die den Leibnitz und Guttenberg geboren hat... die den Hutten und Sickingen, Luther und Melancthon, Josef und Friedrich auferzog; in welcher Dürer und Cranach, die Verherrlicher der Tempel, gelebt, und Klopstock den Triumph des Erlösers gesungen hat. Eine Gemeinschaft mithin gilt es, die dem ganzen Menschengeschlecht angehört... eine Gemeinschaft, deren Dasein keine deutsche Brust überleben, und die nur mit Blut, vor dem die Sonne verdunkelt, zu Grabe gebracht werden soll.“

VI. Romantische Dichtung I: Lyrik und Erzählung

Wir haben die verschiedenen Anschauungskreise der Romantiker raschen Fluges durchmessen, ihre Stellung zu den großen Problemen des Lebens und des Geistes kennen gelernt. Was im zweiten Vortrag als ihre Auffassung der Kunst und speziell der Dichtkunst dargelegt wurde, hat dadurch noch manche Erhellung und Ergänzung erfahren. Immer wieder zeigte es sich, daß die Dichtung fast allen Romantikern als die Ausdrucksmöglichkeit tiefsten Erlebens galt, mochte dieses religiöser Art sein oder durch das neue Naturgefühl ausgelöst, mochte es Erleben tiefster Liebeszugehörigkeit zu einer Frau sein oder der Hingabe an die Gemeinschaft des Volkes und an die Mächte der Vergangenheit. Es ist uns ferner deutlich geworden, daß im Lebensgefühl der Romantiker — soweit man bei diesen sehr verschiedenen Persönlichkeiten überhaupt von einem einheitlichen Lebensgefühl sprechen darf — ein Zug der Hingabe besonders stark war, sowohl einzelnen Menschen gegenüber wie den Gemeinschaften, dem Leben selbst wie seinen geistigen Mächten und dem Universum, oder, vorsichtiger und in den meisten Fällen zutreffender gesagt, der Wunsch nach solcher Hingabe, die Sehnsucht, in der der Mensch irgendwie aus sich selbst heraus verlangt und in das Unendliche hinreichen möchte. Und dieser Zug ist es gerade auch, der in den verschiedenen Äußerungen über das Wesen romantischer Dichtung, die wir kennen gelernt haben, immer wieder hervorgehoben wurde, von August Wilhelm Schlegel in der Gegenüberstellung antiker und moderner Dichtung

als der des Besitzes und der der Sehnsucht (vgl. oben S. 65); von Friedrich Schlegel in seiner Definition der romantischen Poesie als progressiver Universalpoesie, einer Poesie der nie zum Abschluß kommenden Bewegung (oben S. 42), im „Gespräch über die Poesie“ in der Betonung des musikalischen Charakters der Dichtung und der Hindeutung auf das Unendliche; in der Definition der Kunst als symbolischer Darstellung des Unendlichen, zu der sich sowohl die Schlegels wie Schelling bekannten; in Hardenbergs Anschauung, daß der Dichter in zwei Welten heimisch sei, einer inneren und einer äußeren, einer jenseitigen und einer diesseitigen und daß die innere gleichsam mehr sein sei als die äußere (oben S. 88). Diese Äußerung des Novalis weist zugleich noch auf einen anderen Grundzug romantischen Lebensgefühls hin, den des Vauschens auf sich und in sich hinein, einer starken Zückerfülltheit trotz und bei aller Hingabe und einer großen Bewußtheit seiner selbst bis zu quälerischer Selbstbeobachtung, einem Leiden an sich auf der einen Seite und hohem Schöpferstolz auf der anderen, der Nährboden der mannigfach schillernden romantischen Ironie, die in der Theorie der Dichtung eine so große Rolle spielte (vgl. oben S. 43 f.).

Aus diesen Grundzügen des romantischen Seelenlebens oder diesem Grundzuge — denn es ist letzten Endes nur ein Wesenszug charakteristisch polarer Art — folgern die wesentlichen Charakteristika romantischer Dichtung, die wir aus ihrer Theorie schon kennen gelernt haben: Eine Bevorzugung der dichterischen Formen, die der Aussprache persönlichen Erlebens und subjektiver Stimmung möglichst freien Spielraum lassen, und einer Gestaltungsweise, die nicht das in sich Vollendete, was selig in sich selbst ist, mit plastischer Fülle und realer Lebendigkeit darstellt, sondern das Sehnsüchtigoffensein der Seele, und die irgendwie die Verbindung mit dem Unendlichen anklingen läßt. Romantische Dichtung als

eine Kunst unmittelbaren Ausdrucks der Seelenbewegung ist wesentlich musikalischen Charakters und prägt diesen Charakter nicht nur den Werken der lyrischen, sondern auch solchen der epischen und der dramatischen Gattung auf. Sie liebt bunte Vermischung der Gattungen und Kunstmittel zu um so reicher bewegtem Ausdruck inneren Lebens, auf den allein es hier ankommt, um deswillen sie alle Formen zu zerbrechen geneigt ist. Sie folgt lieber dem freien Fluge der Phantasie, als daß sie die Vorgänge des realen Lebens wiederzugeben suchte, und erhebt sich in Ironie und Reflexion immer wieder über das eigene Werk.

Die mit diesen Worten nur ganz allgemein und andeutungsweise charakterisierte romantische Dichtung gilt es nun in den Besonderheiten und Abwandlungen ihrer einzelnen Arten und Träger näher vor Augen zu führen.

Bei der Erörterung des Verhältnisses der Romantiker zur deutschen Vergangenheit und zur Kultur anderer Völker erkannten wir als charakteristisch das Nebeneinander eines universalen Zuges, der die Schätze fremder Völker und Zeiten sich aneignen möchte, und eines stärkeren volkstümlichen, der von den Kräften der Vergangenheit des eigenen Volkes sich speisen läßt. Eben dies Nebeneinander charakterisiert auch die lyrische Dichtung der Romantiker. August Wilhelm Schlegel, der große Übersetzer und virtuose Beherrscher dichterischer Formen, hat sich selbst als Dichter in den verschiedensten Formen anderer Völker versucht, hat griechische Verse strenger gebaut als die deutschen Klassiker, hat seinem Lehrer Bürger folgend das Sonett zu einer Hauptform romantischer Dichtung gemacht, es besonders zu kurzen Charakteristiken von Persönlichkeiten und Kunstwerken verwendend, hat von den romanischen Völkern neben anderen Formen ferner die Canzone, Sestine, Terzine, die Stanze, das Triolett u. a. gelernt. Was ihn am Sonett besonders anzog, das war das Dialektische, das diese Form für eine gedankliche oder doch stark be-

wußte Dichtung, für die „durch die Philosophie gesteigerte und auch in die Poesie übergehende Selbstanschauung des Geistes“, wie er in den Berliner Vorlesungen sagt, besonders geeignet macht, und war die Verbindung von Geschlossenheit und Bewegtheit.

„Doch wenn in mir geheimer Zauber winket,
Dem leih ich Hoheit, Füll in engen Grenzen,
Und reines Ebenmaß der Gegensätze“,

sagt August Wilhelm in seinem Sonett auf das Sonett. Ihm folgend haben viele Romantiker sich mit Vorliebe dieser Form bedient, die geradezu als romantische Mode angesehen wurde, während die anderen romanischen Formen, nur von einzelnen angewandt, sich nicht wirklich einzubürgern vermochten und in der Art, wie sie von dem formal begabten A. W. Schlegel gehandhabt wurden, dem tieferen Ihrischen Empfinden wenig zu geben hatten. Was einzelne Romantiker reizen mochte, sich in ihnen zu versuchen, das war die eigentümliche Verschlingung der Reime, die hier gefordert wurde, oder die Wiederkehr bestimmter Worte, Reime oder Verse in mehreren Strophen, wodurch ein Gefühl des Weitergleitens und Rückerinnerns erweckt werden mag, eines musikalischen Getragenwerdens, und ein „träumerischer Zustand des Gemüts“ dargestellt, „wo gewisse Bilder, denen es sich gern überläßt, in ihm auf und ab gaukeln“ (A. W. Schlegel). Es war besonders Ludwig Tieck, der derartige Wirkungen in seiner Lyrik erstrebte. Neben den romanischen Vorbildern haben ihm die kunstvollen Strophenbildungen der Minnesänger Eindruck gemacht. Er arbeitet mit Klangwirkungen mannigfacher Art, nicht nur in den Reimen allein, auch in anderen Worten der Verse, mit Assonanzen und Alliterationen und Schospiel und mit dem kunstvollen Wechsel verschiedener Versformen innerhalb der Strophen wie des ganzen Gedichtes und anderem mehr. Es sind musikalische Gefühlswirkungen, die er so meist mit allzu äußerlichen Mitteln zu erreichen sucht. Wenn Novalis

einmal den Einfall notiert: „Gedichte bloß wohlklingend und voll schöner Worte, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang — höchstens einzelne Strophen verständlich“ (II, 308), Tieck hat diesen Gedanken verwirklicht. Was bei all dem herauskam, mutet meist an wie leere Spielerei oder auch wie ein nur allzu williges Sichtragenlassen von der Freude an Klängen und Reimen, ohne daß Dichter und Hörer sich des inneren Zusammenhangs noch bewußt bleiben; oft aber fehlt dabei der eigentliche Rhythmus, und der leichte melodische Fluß wird plötzlich gestört, wie durch Prosa unterbrochen; nur selten gelingen ihm Gedichte, deren Seele, wie er im „Sternbald“ sagt „in einem zarten Schwung und Tanz der Laute schwebt“. Von den „schmeichelnden kleinen Liedern“ in Tiecks Volksmärchen sagte A. W. Schlegel in einer Besprechung im Athenäum:

„Es liegt ein eigner Zauber in ihnen, dessen Eindruck man nur in Bildern wiederzugeben versuchen kann. Die Sprache hat sich gleichsam alles Körperlichen begeben und löst sich in einen geistigen Hauch auf. Die Worte scheinen kaum ausgesprochen zu werden, so daß es fast noch zarter als Gesang lautet: wenigstens ist es die unmittelbarste und unauslöslichste Verschmelzung von Laut und Seele, und doch ziehen die wunderbaren Melodien nicht unverstanden vorüber. Denn eben dieses Hell-dunkel schwebt und wechselt darin: ein Gefühl, das nur aus der innersten Seele kommen kann und doch leicht und lose in der Außenwelt umhergaufelt; Stimmen, von der vollen Brust weggehoben, die dennoch wie aus weiter Ferne leise herüberhallen.“

Das dem zugrunde liegende Erlebnis ist in einem Satze des „William Lovell“ ausgesprochen: „Ich behorchte in mir leise die wehmütige Melodie meiner wechselnden Gefühle.“

„Diebe denkt in süßen Tönen,
Denn Gedanken stehn zu fern,
Nur in Tönen mag sie gern
Alles, was sie will, verschönen.“

Diese oft zitierten Verse sind für das Schaffen Tiecks und die Romantik sehr bezeichnend — Novalis spricht von „nach der Musik denken“ —. Wie Tieck die Diebe

in Tönen denken läßt, so will er in anderen Gedichten die Farbenwirkungen der Malerei durch sprachliche Mittel widergeben und durch die Tonfarbe der Laute ähnliche Eindrücke hervorrufen, wie durch bestimmte Farben und Farbenmischungen auf der Leinwand — die sogenannte Synästhesie, Vermischung und Vertauschung der Sinnesqualitäten, die für romantische Dichtung überhaupt charakteristisch ist. Diese und ähnliche Erscheinungen deuten hin auf die Überzeugung von der Einheit des durch die verschiedenen Sinne Wahrnehmbaren — E. Th. A. Hoffmann geht der „Übereinkunft der Farben, Töne und Düfte“ nach — und auf das Bestreben hinzuweisen, auf das, was hinter allem den Sinnen Erfassbaren liegt und nur andeutungsweise gegeben werden kann. Dafür sei noch eine bezeichnende Stelle aus Brentanos „Godwi“ angeführt, wo von den Bildern eines Malers gesagt wird: „Alle seine Bilder haben einen eigenen Charakter, und zwar den, daß sie eigentlich nicht sind, sondern ewig werden . . . das Auge wird vor seinen Bildern ein feines Gehör, das die Schwingungen der einzelnen Töne durch den vollen Akkord hört, und ich möchte seine Malerei rhythmisch und deklamatorisch nennen, es ist als wallen die Wellen sanfter Jamben durch das Gemälde.“ Tiedt selbst spricht Ähnliches in dem Sonett „An Alma“ aus:

„Wem einmal Töne, Lichter, Farben, Sterne
Geschwisterlich aufgingen, und im Blühen
Aus Tränen ihre Nahrung sog die Blume:
Fühlt der in Gott ein Nahe noch und Ferne?“

An jener oben angezogenen Stelle des „Zobell“ heißt es weiter: „Der Wald sprach mir mit seinem ernstesten Rauschen freundlichen Trost zu; die Quellen weinten mit mir.“ Solch mit der Natur leben, in der Natur den Widerhall suchen für die eigene Empfindung, ist ein Hauptmotiv der lyrischen Dichtungen Tiedts — und auch mancher seiner Erzählungen, wie wir noch sehen werden —, wobei er besonders die Stimmungen der

Dämmerung und des Waldes („Waldeinsamkeit“), der Sonnenuntergänge und des Mondscheins liebt:

„Mondbeglänzte Zaubernacht,
Die den Sinn gefangen hält,
Wundervolle Märchenwelt,
Steig auf in der alten Pracht!“

Solche Dämmerungsstimmung erweckt um so stärker ein Sehnen in die Ferne, dem Tied und andere Romantiker immer wieder Ausdruck gegeben haben.

Vor solch stimmunghafter Naturlyrik tritt die Liebeslyrik bei Tied ganz zurück, wenigstens ihrem Werte und ihrer Wirkung nach. Sie wirkt nicht erlebt, nur empfunden oder gedankengeschaffen, wie dieser seinen Stimmungen ausgelieferte Mensch ja auch einen sehr starken rationalistischen Einschlag hatte.

Nicht so sehr der eigenen Stimmung wegen, wie um die naturphilosophischen Überzeugungen seines Kreises dichterisch zum Ausdruck zu bringen, hat auch Friedrich Schlegel eine Reihe Naturgedichte verfaßt — so die „Romanze von Licht“ und den Zyklus „Abendröte“ —, die freilich größtenteils schwer verständlich sind und spieelerisch wirken. In seinen mancherlei Versuchen, sich der dichterischen Formen zu bemächtigen, auf die sein Bruder und Tied hingewiesen hatten, zeigt sich wenig ursprüngliche lyrische Begabung. Gut gelingen ihm einzelne Sonette, die wesentlich Gedankenarbeit waren. Am stärksten gewirkt hat er mit den Gedichten einfacher liedhafter Formung, die die patriotische Begeisterung in ihm ausgelöst hatte und die in den Sängern der Freiheitskriege nachklingen (vgl. oben S. 168). Diese Dichter bedienten sich meist überlieferter lyrischer Formen, die leichte Sangbarkeit und rasche Verbreitung gewährleisteten, oder einfacher Versbildungen, die durch starken Takt wirkten.

Die volkstümliche Richtung romantischer Lyrik hat entscheidende Förderungen durch die große Lieder-sammlung Arnims und Brentanos erfahren, die schon

oben gewürdigt wurde. Achim von Arnims eigenes Dichten litt darunter, daß dieser klarblickende Mann, der das Leben so energisch anzupacken wußte, als Künstler doch nicht energisch genug war und weder seine Phantasie noch den Fluß seiner Verse und seine Reimluft zu dämmen wußte, was viele seiner Gedichte geradezu zerfließen läßt, daß er aber auch, zu wenig arbeitend an dem einmal Geschriebenen, Härten und spröde Stellen unbekümmert stehen ließ. Brentano warf ihm mit Recht vor, daß seine Verse meist zu wenig Inhalt haben und nur so aneinander gebunden, nicht geformt seien; „du magst vor Reimen oft nicht zu Gedanken kommen“, und er sagte ihm ferner, man müsse ihn kennen, um seine Verse zu lieben, womit denn doch das Dilettantische seines Schaffens charakterisiert ist. So sind Arnim am besten gelungen Gedichte in gesetzmäßig festgelegter Form, die ihn zu knappem und klarem Ausdruck seiner Empfindungen nötigte, Sonette an Freunde und an Bettina, und solche Gedichte, in denen das sittliche Pathos, die innere Heiterkeit und der männliche Ernst seines Wesens an den Geschicken der Zeit Anteil nehmen, wie der „Kundgesang gegen die Unterdrücker des Verdenden in der Literatur“, der in der Einsiedlerzeitung erschien und in der studentischen Jugend große Begeisterung auslöste. Zu seinen stärkst wirkenden Gedichten gehört das religiöse „Die Bekehrung“, worin der wechselnde, zum Teil harte Rhythmus dem seelischen Ringen entspricht. Wie ein vereinzelt Geschenkt eines glücklichen Augenblicks wirkt ein kleines Lied in der „Gräfin Dolores“, das so beginnt:

„Mir ist so leicht zum Schlafen,
Der Tag bricht in die Nacht,
Die Seele wacht im Hafen,
Ich bin so froh verwacht!“

Man könnte meinen, diese Verse seien von Brentano oder Eichendorff, aber die Seelenstimmung ist ganz Arnimsch.

Clemens Brentano war die ungleich reichere lyrische Begabung. Aber die Mahnungen, die er Arnim zu geben mußte, hat er selbst zu wenig befolgt. „Das Unglück, an dem die meisten meiner Arbeiten scheitern werden, ist das Zufällige des Guten darin“, der Mangel des Planmäßigen, so bekannte er selbst. Sein lyrisches Werk ist denn auch sehr ungleichmäßig, das meiste erster Wurf, von ihm selbst noch gar nicht zur Veröffentlichung vorbereitet, zufälliges Erzeugnis glücklicher Improvisation, oft viel zu lange fortgesponnen mit Freude an dem virtuosen Können, mit dem ihm die Variationen eines Themas, die regelmäßige Wiederkehr gleicher Worte und Reime, kunstvolle Verschlingungen und all das, was er von Tieck und seinen romantischen Vorbildern lernen mochte, gelingen; manches ist auch noch gar nicht zu selbständig lebendem Kunstwerk geworden, losgelöst von dem zufälligen Anlaß der Entstehung kaum zu erfassen, sinnvoll erst, wenn die persönliche Beziehung bekannt ist. So gilt auch von ihm selbst, was Brentano von Arnim sagte, man müsse den Dichter kennen, um seine Gedichte zu lieben. Aber das trifft nur einen Teil seiner zahlreichen Gedichte. Seine besten sind nicht bloße Stegreifdichtungen, haben vielmehr, wie z. B. die Entwürfe der Freudenhausromanze zeigen, erst in ernster wiederholter Arbeit des Zusammenziehens, Beschneidens, Feilens ihre endgültige Form gewonnen. Und manche üben eine ganz starke Wirkung aus mit einem geradezu unerhörtem Wohlklang, der das Wort Nietzsches rechtfertigt, von allen deutschen Dichtern habe Brentano am meisten Musik im Leibe. Seine Gedichte sind meist im Singen geschaffen. Er begleitete sich selbst dazu. So herrscht der musikalische Rhythmus vor, die Komposition tritt zurück. Es gelingen ihm Lieder, die ganz vollstümlich wirken, unmittelbar zum Singen einladen und auch die nur andeutende Technik, die Darstellung mehr der Situation als der Empfindung, das

Lebendige und Unabgeschlossene haben, das viele Volkslieder charakterisiert. Das Lied „Wenn ich ein Bettelmann wär“ sei als Beispiel genannt. Besonders liegen ihm die weichen, verträumten, wehmütigen Stimmungen. Gedichte wie „Säusle liebe Myrthe“ oder das kindliche Abendlied „Wenn so leis die Blätter wehen In dem lieben stillen Hain“ oder „Sprich aus der Ferne, heimliche Welt“ sind Schöpfungen, wie sie nur ganz begnadeten Dichtern gelingen. Besonders erinnert sei hier noch an das „Abendständchen“, ein Zwiegespräch zwischen einem Blinden und seiner Führerin, das die Vertauschung der Sinnesindrücke, wie Tiedt sie zu bringen liebte, in besonders vollendeter Form zeigt und den Stimmungszauber durch eine Knappheit der Form, wie sie Brentano nur selten gelingt, aufs höchste steigert.

Hör', es klagt die Flöte wieder,
Und die kühlen Brunnen rauschen.
Goldnen wehn die Töne nieder,
Stille, stille, laß uns lauschen!

Goldes Bitten, milde Verlangen,
Wie es süß zum Herzen spricht!
Durch die Nacht, die mich umfassen,
Blickt zu mir der Töne Licht.

Als Beispiel für die Fähigkeit der Lautmalerei sei noch das Gedicht „Die lustigen Musikanten“ genannt, das schon oben (S. 113) erwähnt wurde.

Vor allem aber sind in diesem Zusammenhang die „Romanzen vom Rosenkranz“ zu nennen, an denen Brentano in den Jahren 1804 bis 1812 immer wieder gearbeitet hat, ohne sie zu vollenden (vgl. oben S. 113f.). Es sollte, wie er selbst an Runge schrieb, „ein apokryphisch religiöses Gedicht werden, in welchem sich eine unendliche Erbschuld, die durch mehrere Geschlechter geht und noch bei Jesu Leben entspringt, durch die Erfindung des katholischen Rosenkranzes löst“ und durch die entsagungsvolle Keuschheit dreier Jungfrauen, Rosarosa, die in der Ehe ent-

sagt, Rosadora oder Biondetta, die als Tänzerin zu Gottes Ehre dem Theater entsagt, Rosablanca, die zwischen die Liebe zweier Brüder gestellt wird. Die Verbindung der Geschichten dieser Schwestern mit dem Rosenkranzmotiv ist nicht klar, der Plan hat sich dauernd erweitert. Schauplatz der Geschehnisse ist das Bologna des 13. Jahrhunderts. Die ganze mittelalterliche Welt spielt hinein, Kämpfe der bürgerlichen Parteien und der wissenschaftlichen Schulen. Brentano hat historische Studien dafür gemacht, hat sich von Calderon und anderen Dichtern anregen lassen, aber die Haupthandlung frei erfunden. Viel Persönliches spielt hinein. In Meliore hat Brentano sich selbst gezeichnet. Ganz persönlich ist auch die Einleitung mit Kindheitserinnerungen.

Dies Einleitungsgedicht ist in Terzinen verfaßt, die Hauptdichtung in der spanischen Romanzenform, den vierhebigen trochäischen Versen. Dies Versmaß, auf das ihn wohl A. W. Schlegels Romanzen hingewiesen hatten oder Dichtungen Tiecks, wurde damals außerordentlich beliebt. Das sogenannte Schicksalsdrama und Grillparzer haben es aufgenommen. Brentano handhabt es mit großer Meisterschaft; seine Kürze veranlaßt ihn zu knapper Wortfügung, die nur das Wesentliche sagen läßt. Die meisten Romanzen zeigen statt des gewöhnlichen Reimes fortlaufende zweisilbige Assonanz. Schon Tieck liebte die Assonanz. Brentano aber weiß mit ihr tiefgehende Klangwirkungen von seltsamem Reiz und außerordentlicher Schönheit zu erreichen und ein langes Durchhalten einer Stimmung, indem die Wirkung der immer wiederkehrenden gleichen Vokale in verschiedener konsonantischer Umgebung am Versende noch durch die Laute im Inneren des Verses unterstützt oder modifiziert wird. Aber nicht weniger als durch diese musikalischen Wirkungen sind die Romanzen durch malerische Wirkungen ausgezeichnet, der Doppelbegabung Brentanos entsprechend, der in ganz seltener Weise bildhafte

und musikalische Anlagen vereinte. Außerordentlich groß ist der Reichtum an malerischen mit starkem Farbensich empfinden gesehenen Bildern. Nicht nur die Farben verschwimmenden Dämmerlichtes gibt diese Dichtung, auch die der Mittagssonne und Frühsonne. Und alles ist anschaulich gesehen. Der Platz vor Biondettens Haus mit dem Muttergottesbilde am Brunnen vergift sich ebensowenig wie Pietros Garten oder die Gestalt der Rosablanca, wie sie durch die Tore Bolognas schreitet.

Brentano selbst hat die Bilder, die ihm beim Dichten der Romanzen vorschwebten, in einem Brief an Fouqué folgendermaßen beschrieben:

„Nun aber habe ich mir alles ausgedacht, was ich noch nirgends gelesen und gesehen und wonach ich dürste: Farben, die mir vorschweben und zu denen ich die Bilder in allen Galerien umsonst gesucht; einen Hintergrund unergründlich und doch nah und wehend wie der Himmel und die Hölle, und einen Vordergrund wie Wiefengrün, Lämmer und Rosen und eine Linde, ein Altar und ein stiller Brunnen, dabei schlummert ein Kind im heißen Mittag, und einen Mittelgrund wie wandelnde Jungfrauen und Jünglinge, liebend und betend; links Bürgerkampf auf offenem Markte, rechts Tempelbau, über das Ganze ragend ein Turm von falscher Philosophie und dem Teufel als Wetterableiter; am Himmel aber niedersinkend ein Gewitter und drüber ein Regenbogen, durch den Aurora tritt usw.“

Vollendet wären die Romanzen vom Rosenkranz eine ganz große Dichtung geworden. Sie sind Fragment geblieben, Ansätze, die der Dichter selbst später verworfen hat, und sind doch das Schönste, was Brentano geschaffen hat, gehören zu den reichsten Schöpfungen der Romantik überhaupt, eine Dichtung, deren Wirkungen von erstaunlichem dichterischem Können zeugen und doch nicht auf Virtuosenkunststücken beruhen, sondern aus der Seele des Dichters selbst quellen. Man versteht hier das Wort, nicht der Dichter singe, sondern es singe aus ihm.

Neben der musikalischen und bildhaft malerischen Begabung reizt uns noch ein Drittes hier zur Bewunderung

hin, die freischöpferische Kraft in Brentanos Phantasie, die sich selbst Legende und Märchenstoffe erschafft. Auch andere Romanzen bezeugen das. In der „Lore Lay“ betitelten ist Brentano der Schöpfer einer Sage, die später durch Heinrich Heines Verarbeitung allgemeines Volksgut geworden ist. Die Romanzen Brentanos sind in dem volkstümlichen Tone gehalten, den er im Volksliedersammeln erlauscht hatte, während die Romanzen A. W. Schlegels mehr im Gefolge der Schillerischen Balladen schreiten.

Diese starke Wirkung des „Wunderhorns“ ist nicht nur im eigenen Schaffen der beiden Liederbrüder — so nannten sich Arnim und Brentano — zu spüren. In diesem Werke war allen früheren Versuchen der Renaissancepoeten und auch den neueren A. W. Schlegels und Tiecks die verschiedensten fremden Gedichtformen in der deutschen Dichtung einzubürgern, ein Schatz einfach volkstümlicher Lieder gegenübergestellt, der als dem deutschen Wesen gemäß empfunden wurde und sich schnell einsang in viele Herzen. Die nächsten Dichtergenerationen stehen, man kann geradezu sagen bis zum Übermaß, unter dieser Wirkung. Eichendorffs, Heines, Uhlands, Kerners, Wilhelm Müllers, Mörikes, Lenaus, Storms, Greifs, Geibels und vieler anderer Gedichte sind ohne das Wunderhorn nicht zu denken. Ja allzu einseitig ist die Vorstellung vom Wesen deutscher Lyrik das ganze 19. Jahrhundert hindurch vom Bilde dieser Sammlung abgelesen worden. Man vergaß darüber beinahe, daß es noch andere, dem deutschen Wesen nicht weniger gemäße Formen der Lyrik gibt, hymnische Gedichte in freien Rhythmen, wie sie Goethe in seinen Frankfurter Sturm- und Drangjahren gesungen hat und zur Zeit der Romantik Hölderlin.

Nur mit sehr großem Vorbehalt darf man Hölderlin in eine Darstellung der Romantik einbeziehen. (Vgl. oben S. 29 f.) Darum hier nur ein paar Worte über seine

Lyrik. Weder der Klassik noch der Romantik zuzurechnen war er ein Einsamer in seiner Zeit, mit intensiverer Hingabe noch als Goethe oder Schiller dem Ideal des Griechentums zugewandt, mit leidenschaftlicherem Schmerze noch als die Romantiker an der Zerrissenheit der Gegenwart leidend und sich sehnend nach Einheit des Lebens und Einssein mit der Natur, ein Ankläger seines Volkes aus großer Liebe heraus, wie Nietzsche. Wie kein anderer deutscher Dichter hat Hölderlin die antiken Odenmaße als die ihm gemäße Dichtart, als Ausdruck eigenen Wesens mit restlosem Einklang von Gefühlsleben, Rhythmus und Wort zu handhaben gewußt und hat doch, in innerer Entwicklung die „abendländische Wendung“ vom Griechentum herüber zum Christentum und Deutschtum vollziehend, in seinen späten Hymnen die Form gefunden, die dieser Wendung entsprach, die ein dithyrambisches Tönen freislutender Empfindung ermöglicht, in der der gotterfüllte Seher — so sah Hölderlin den Dichter — sich ganz dem Geiste überlassen darf, dessen Werkzeug er ist, der ballenden Gewalt seiner inneren Bilder und Gesichte und einem Rhythmus, der nicht die Worte dahin gleiten läßt im Fluten einer Melodie, sondern sie empor schleudert zu starker Wirkung, indem jeder Vers seinen eigenen Rhythmus aus seinem inneren Leben empfängt. Es sind die gewaltigsten Hymnen deutscher Dichtung, die Hölderlin geschaffen hat, bevor er zerbrach. Wenn erst heute den Deutschen bewußt wird, was sie an diesen Dichtungen haben, so liegt das zum Teil an der so überaus starken Nachwirkung der liedhaften Wunderhorndichtung, die ihrem Wesen nach dieser Hymnendichtung entgegengesetzt ist.

Und doch haben auch Dichter der Romantik in freien Rhythmen gedichtet. Im besonderen Novalis. Schon oben ist auf die „Hymnen an die Nacht“ hingewiesen worden und auf das Erleben des Dichters, aus dem sie

erwachsen sind. Hier sind noch ein paar Worte über ihre künstlerische Form zu sagen. Wir besitzen sie in einer handschriftlichen Fassung in abgesetzten Zeilen und in der gedruckten des Athenäums, die sich mit mancherlei Verbesserungen als die spätere erweist und die Hymnen fortlaufend wie Prosa druckt. Auch bei dieser Wiedergabe wird jedem Leser deutlich, daß es sich hier um hymnische Dichtung handelt, mag man sie auch Hymnen in rhythmischer Prosa nennen; und doch wird eine bestimmte Absicht veranlaßt haben, daß sie wie Prosa gedruckt wurden, die nämlich, dem Leser durch keinerlei Zeilentrennung irgendwie eine besondere Art des Lesens und Betonens aufzunötigen, sondern die Hymnen ausschließlich durch den inneren Rhythmus, durch die ihnen innewohnende geheime Melodie wirken zu lassen, die durch äußere Zeilenabsätze zu gehakt herauskommen würde. Damit ist die besondere Form dieser Dichtung schon charakterisiert. Es sind Hymnen, die nicht die harte hymnische Fügung der Hölderlinschen haben, sondern weicher, getragener gehalten sind, musikalischer, wie das der romantischen Dichtung überhaupt entspricht. Das schließt eine wirkungsvolle Verschiedenheit des Tons der einzelnen Hymnen nicht aus, der an manchen Stellen in gleichmäßige Verse übergeht, an anderen kurze Sätze fast hart nebeneinander stellt, so zum Ausdruck der Erregung in der Schilderung der Visionen in der dritten Hymne oder in den Fragen am Anfang der zweiten, die danach in weiche träumende Erotik ausklingt; aber eine getragene, gleitende Grundmelodie herrscht vor. Novalis' Sprache hat nicht den Farbenglanz der Sprache Brentanos, aber doch bildhafte Vergleiche von starker Wirkung. Zwei Beispiele nur aus der ersten Hymne:

„Fernen der Erinnerung, Wünsche der Jugend, der Kindheit
Träume, des ganzen langen Lebens kurze Freuden und ver-
gebliche Hoffnungen kommen in grauen Kleidern wie Abend-
nebel nach der Sonne Untergang.“ — „Hast auch du ein Ge-

fallen an uns, dunkle Nacht? Was hältst du unter deinem Mantel, das mir unsichtbar kräftig an die Seele geht? Köstlicher Balsam träuft aus deiner Hand, aus dem Bündel Mohn. Die schweren Flügel des Gemüts hebst du empor.“

Hier stehen keine Bilder um ihrer selbst willen aus der Phantasiefülle des Dichters herausgestellt, hier haben die Bilder ebenso wie die Beiworte, auf die Novalis sehr großen Wert legte — „Beiwörter sind die dichterischen Hauptwörter“, sagte er — nur die Aufgabe hinzuweisen auf das Unsagbare, was nur durch Andeutungen zu erreichen ist, und eine Stimmung der Seele im Hörer anklingen zu lassen, die der des Dichters verwandt ist. Daher auch die besondere Vorliebe für Beiworte wie heilig, unaussprechlich, unnennbar und andere Zusammensetzungen mit un-, daher der symbolische Charakter dieser und anderer Dichtungen.

Haben die „Hymnen an die Nacht“ in der deutschen Dichtung eine ganz isolierte Stellung, hervorgegangen aus einem ganz persönlichen Erleben einer differenzierten Einzelpersönlichkeit, so reihen sich die „Geistlichen Lieder“ in den Entwicklungsgang des Gemeindegesanges ein, stehen in einer Tradition. Und doch sind auch sie ganz aus dem Erleben Hardenbergs erwachsen. Verglichen mit älterer Kirchendichtung, nicht nur der Luthers und seiner Zeit, auch noch der Paul Gerhards und der Pietisten, die vom persönlichen Verhältnis zum Heiland künden, sind diese Lieder des Novalis noch viel stärker verinnerlicht. Das eigene Erleben des Dichters verlangt auch in ihnen nach Ausdruck und greift nach den schlichtesten Worten, einmal deshalb, weil diese dem tiefsten Erleben doch noch eher gerecht zu werden vermögen als hochgesteigerte, aber auch darum, damit diese Verse allen verständlich sein und losgelöst von der Seele, der sie entstammen, von vielen als Aussprache eigener Empfindung erlebt werden können — ein wesentlicher Unterschied von der viel persönlicheren, als solcher aber auch ergrei-

fenden religiösen Dichtung Brentanos. Ganz einfache Töne herrschen in den schlichtstrophigen Gesängen des Novalis. Die Motive kindlich sicheren Vertrauens und rührender Anhänglichkeit kehren immer wieder, dazu die jubelnder Freude über die Auferstehung und der Wehmut tiefen Mitleids mit den Leiden des Heilands und eigenen inneren Bangens. Wie ein Kind blickt der Dichter empor zur Mutter Gottes („Wer einmal, Mutter, dich erblickt“). Am ergreifendsten sind die ganz schlichten Verse an Maria, die schon früher zitiert wurden (oben S. 80) und auch wieder deutlich machen, daß es dem Dichter nicht so sehr um Anschauungsvermittlung, sondern um Andeutung innerer Vorgänge zu tun ist („ein un-nennbar süßer Himmel“ usw.).

Für sich steht innerhalb der Geistlichen Lieder das vorletzte, „Hymne“ überschrieben, ein Gedicht von starker Tonkraft der Worte und von einer Bildhaftigkeit, wie sie bei Novalis selten ist. Diese Hymne und ein Fragment aus der Fortsetzung des „Osterdingen“ sind die Dichtungen Hardenbergs, in denen er Hölderlins Art am nächsten kommt:

„Wohin ziehst du mich,
Fülle meines Herzens,
Gott des Rausches . . . ,
So dünkt mir seltsam und fremd
Der Flüsse Gewässer,
Der einsame Wald.“

Die Mischung von Abendmahlsvorstellungen und Todeserotik, wie sie die „Hymne“ aufweist, bildet auch ein Hauptmotiv des Liedes der Toten aus der Fortsetzung des „Osterdingen“, das das Leben jenseits der Grenze des Todes seltsam wirklich und doch als das einer anderen Welt darstellt und in seinem kunstvollen (nicht Tiedisch gekünstelten) Strophenbau mit dem verkürzten Vers in der Mitte und den wechselnden Stellungen des Reimes, von großer, feierlich fremder Wirkung ist. Ganz anderer Art sind die Lieder, die bei dem Augsburger

Fest im Roman gesungen werden, das Weinlied Klingsohrs und Schwanings Lied von der Mädchen Plage, in dem Goethes Philinenlieder nachwirken. Eine heitere Lebensfreudigkeit hat diese Lieder voll schallhafter Grazie geschaffen, eine Lebensfreudigkeit, die nicht weniger zum Wesen des Novalis gehört als die erotisch durchglühete Todessehnsucht.

Der Roman, der diese und andere Lieder bringt, charakterisiert sich schon durch diese Liedereinlagen als romantischer Roman im Gefolge von Goethes „Wilhelm Meister“. Auf die Bedeutung von Goethes Roman für die Romantik ist schon oben hingewiesen worden. Kein anderes Werk hat in der romantischen Bewegung so stark nachgewirkt, selbst im Drama, wie noch zu zeigen sein wird; wievielmehr im Roman. Mit keiner anderen Dichtung ihrer Zeit haben die führenden Romantiker sich so intensiv beschäftigt und auseinandergesetzt. Von Friedrich Schlegels Charakteristik des Werkes als einer Dichtung musikalischen Charakters — eine sehr bezeichnende Einseitigkeit der Auffassung, ganz anders urteilte Schiller — war schon die Rede. Auch Novalis plante eine Abhandlung über „Meister“. Seine Tagebücher und Fragmente bezeugen, wie er immer wieder zu diesem Buche griff, von leidenschaftlicher Bewunderung erfüllt, und sich schließlich doch von ihm abwandte und es heftig bekämpfte. Was ihn anzog, war die Darstellungsart Goethes, das Geheimnis seines Stils, das zu erfassen, von dem zu lernen er sich bemühte. Was ihn mehr und mehr zurückstieß, war der Geist des Buches, der ihm „durchaus prosaisch und modern“ erschien, den er geradezu „künstlerischen Atheismus“ schalt; „das Romantische geht darin zugrunde, auch die Naturpoesie und das Wunderbare“; „die ökonomische Natur ist die wahre übrigbleibende“; „es ist eine poetisierte bürgerliche und häusliche Geschichte“. Immer schärfer werden die Worte,

in denen Novalis sich in seinen Notizenheften und in Briefen mit dem Roman Goethes auseinandersetzt:

„Es ist im Grunde ein fatales und albernes Buch ... so pretentiös und pretiös, undichterisch im höchsten Grade, was den Geist betrifft, so poetisch auch die Darstellung ist. Es ist eine Satire auf die Poesie, Religion usw.“. „Soviel ich auch aus Meister gelernt habe und noch lerne, so obdös ist doch im Grunde das ganze Buch. Es ist ein Candide gegen die Poesie [wie Voltaires ‚Candide‘ gegen den Optimismus des Leibnizschen Weltbildes gerichtet war], ein nobilitierter Roman. Man weiß nicht, wer schlechter wegkommt — die Poesie oder der Adel, jene weil er sie zum Adel, dieser weil er ihn zur Poesie rechnet. Mit Stroh und Rüppchen ist der Garten der Poesie nachgemacht ... es ist mir unbegreiflich, wie ich so lange habe blind sein können.“

Diese Abkehr Hardenbergs von Goethe, den er vorher den „wahren Statthalter des poetischen Geistes auf Erden“ genannt hatte, war nicht eine Augenblicks-laune, sondern ein Vorgang von symptomatischer Bedeutung. Der tiefe Wesensunterschied von Klassik und Romantik tut sich hier auf. Bei Goethe eine Hingabe an das Leben zu voller Auswirkung der Persönlichkeit im Diesseits unter Verzicht auf Sehnsüchte unerfüllbarer Art, unter Abkehr von der tiefsten Problematik und Tragik des Seins und Anerkennung der Grenzen des Endlichen, in seinem Roman eine anschauliche Darstellung des irdischen Lebens um seiner selbst willen, in das der Held sich einzuordnen lernt; bei Novalis und anderen Romantikern der Glaube an tiefere Zusammenhänge metaphysischer Art, die aufleuchten zu lassen gerade Aufgabe der Poesie sei, aus Problematik und Sehnsucht und Tragik heraus ein Verlangen nach einer Synthese aller Lebenskräfte ohne Ausschaltung der dunklen und ins Jenseits weisenden, und wegen der Höhe dieses Strebens die Unmöglichkeit, sich die Vollendung eines Werkes mit Opfern zu erkaufen, die Verarmung bedeuten müßten. Diesen Gegensatz „Klassik und Romantik“ hat jüngst Fritz Strich in die Formel geprägt „Vollendung und Unendlichkeit“ und feinsinnig ausgedeutet. Auf dies

Buch sei zur näheren Charakteristik romantischer Dichtung nachdrücklich verwiesen.

Wohl nicht nur der frühe Tod des Dichters war schuld daran, daß „Heinrich von Ofterdingen“ Fragment blieb. Was hier erstrebt war, dessen Vollendung wäre über seine Kräfte hinausgegangen. Dies Werk sollte ein bewußtes Gegenstück zum „Wilhelm Meister“ werden, das Werden und Wirken eines Dichters darstellen im Sinne der Romantik, eines in zwei Welten heimischen Geistes, eines Sehers und Magiers, der tieferer Kräfte theilhaft um so stärker in das Leben dieser Welt eingreifen kann und die ersehnte goldene Zeit heraufführen soll, die Einheit der Lebenskräfte, die Synthese von Diesseits und Jenseits. Keine realistische Lebenserzählung ist hier gegeben. Auch nicht eine allegorische Darstellung in der Art, als wenn wir in nackten Gleichungen die Schlüssel für das Verständnis des Werkes finden könnten, wie man irrtümlich wohl gemeint hat; nicht einmal auf Klingsohrs Märchen trifft das zu. Richtiger wäre das Werk symbolischer Roman zu nennen in dem Sinne, daß das zufällige Einzelgeschehen zugleich „Weltorgan“ geworden ist, um mit Worten des Novalis zu sprechen, daß alle äußeren Geschehnisse tiefen Sinn und symbolische Bedeutsamkeit haben und Zusammenhänge andeuten, derer nur die begnadeten Menschen sich bewußt werden können. — Auf die Hauptmomente des Erzählungsgerüsts ist schon oben hingewiesen worden und auf die Bedeutung der Liebesvorgänge und Liebesgespräche, und in den Worten über die Kraft des Gewissens auch ein anderes Beispiel aus den Gesprächen gegeben (oben S. 87, 137, 150).

Dieser Roman ist wirklich mehr als Roman, ist „eine Enzyklopädie des ganzen geistigen Lebens eines genialen Individuums“ (Fr. Schlegel), eine Selbstdarstellung, die zugleich Welt Darstellung im Sinne seines Inneren ist. Und diese Aussprache des inneren Lebens liegt nicht nur

in dem Inhaltlichen des Romans und in seinen Gesprächen, sondern mehr noch in dem Stil der Darstellung, um den Novalis sich in ernster Arbeit bemüht hat — seine Fragmentenhefte zeugen davon und, wie er an Goethe sich gebildet und über ihn hinausgestrebt hat, und auch die Gespräche Klingsohrs mit Heinrich —, liegt in der sehr kunstvoll abgewogenen Komposition der einzelnen Kapitel wie des Ganzen, die man mit Walzel als antithetisch bezeichnen kann und als musikalisch im Sinne der Wiederkehr und Abwandlung einzelner Motive, in den Bedeutungen der Träume und Märchen und Rückerinnerungen daran, liegt vor allem in der Sprache selbst. In dieser Sprache, die so einfach und schlicht erscheint, und aus der doch eine Melodie heraus klingt, die uns das Wort des Dichters von der „Musik der Seele“ verstehen läßt und jenes andere, daß in manchen Schriften „ein geheimnisvoller Pulsschlag“ klopfe, der „die Berührungsstelle mit der unsichtbaren Welt“ bezeichne. Gerade in den Partien des Werkes, da der Dichter sich einfacher Sätze und schlichter Worte bedient, wird dieser Pulsschlag um so eher vernehmlich. „Dem Dichter ist die Sprache nie zu arm, aber immer zu allgemein. Er bedarf oft wiederkehrender, durch den Gebrauch ausgespielter Worte. Seine Welt ist einfach wie sein Instrument — aber ebenso unerschöpflich an Melodien,“ heißt es in den Fragmenten. Nicht um die Einfachheit der bürgerlich verständigen Sphäre handelt es sich hier. Der Dichter kehrt zu der einfachsten, schlichtesten Sprache zurück, weil die Empfindung zu stark, zu fein, zu persönlich ist, um sich der Worte gesteigerten Gefühls zu bedienen, die immer schon mit einer bestimmten Tonhöhe verbunden erscheinen; die Einfachheit der Worte soll die Aufmerksamkeit des Lesers nicht von vornherein in eine bestimmte Richtung hinlenken und ihm so die Klänge aus einer anderen Welt vernehmbar machen und uneröffnete Augen in ihm berühren; das doch nicht Aussprechbare

soll wenigstens im Klang, im Rhythmus angedeutet werden. Es sind im besonderen die Darstellungen der Träume — auch diese aber unter sich im Stile bedeutungsvoll verschieden, je nach dem, wer sie erzählt und wessen Träume sie sind — und Momente von besonderem Stimmungsscharakter sowie Gespräche, die Tiefstes zu sagen haben, in denen der Dichter sich dieser Sprache bedient, während er da, wo er die Vertreter einer diesseitigen Lebensauffassung sprechen läßt und äußere Vorgänge erzählt, längere Sätze mannigfacher Abhängigkeitsverhältnisse bildet, nicht um breit auszumalen, sondern bei dem ihm belanglos Erscheinenden sich gleichsam überhastend. Etwas anderes wie Darstellung realer Vorgänge war eben sein Ziel, und je weiter er in seinem Werke fortschritt, desto mehr wurde er Meister seines empfindlichen Instrumentes, desto reiner, vergeistigter wurde sein Stil, desto ausdrucksfähiger der Rhythmus.

In der Tat ist es Novalis gelungen, in diesem Fragment gebliebenen Roman ein Werk zu schaffen einzig in seiner Art. Man kann ihm freilich nicht gerecht werden, wenn man mit den Vorstellungen, die das realistische 19. Jahrhundert vom Roman hatte, daran herangeht. Überläßt man sich aber unvoreingenommen seinem Zauber, so wird man sich in eine Welt versetzt fühlen, die, wie unwirklich und fremd zunächst, doch innerlich irgendwie vertraut uns anmutet, und von einer Melodie getragen, die an die tiefsten Saiten der Seele rührt.

Auch innerhalb der Werke der Romantiker steht „Heinrich von Ofterdingen“ isoliert. Ihre anderen Romane, in mancher Hinsicht ihm verwandt, sind doch kein so reiner harmonischer Ausdruck romantischen Wollens und Lebensgefühls geworden, sind interessante, zum Teil auch wertvolle Ansätze und Versuche geblieben. Das gilt von Schlegels Roman „Lucinde“, von dem schon oben (S. 144) die Rede war, der alle Formen willkürlich zersprengen wollte, um umso unmittelbarer die Empfin-

dung des Lebens in seiner Bewegtheit widergeben zu können, gilt von Brentanos Erstlingsroman „Godwi“, in dessen zweitem Teil die romantische Ironie sich tummelt, indem der Dichter des ersten Teiles seinem Helden begegnet, von ihm sich belehren zu lassen, wie die Geschichte weiter gehen werde, und so mehr die Geschichte eines Romans als der Roman selbst gegeben wird und die Geschöpfe des Dichters von diesem nicht mehr ernst genommen; gilt von Tiecks Künstlerroman im Gefolge Goethes, Heines und Wackenroders „Franz Sternbalds Wanderungen“, gilt von Arnims und Eichendorffs Romanen, auf die noch zurückzukommen sein wird. Was all diese Werke und einige andere noch — auch Hölderlins „Hyperion“ darf in diesem Zusammenhange genannt werden — charakterisiert, das ist, so viel sie auch von Goethes „Meister“ gelernt haben und in Motiven sich ihm verpflichtet zeigen, der Gegensatz zur Erzählung realistisch objektiver Art, ein Hervortreten des Subjektiven und Stimmunghaften. Insofern gehören diese Werke mehr in das Gefolge Jean Pauls, den Friedrich Schlegel im „Brief über den Roman“ als romantischen Dichter gefeiert hat, von dem im besonderen Brentano im „Godwi“ beeinflusst ist. Es kommt diesen Dichtern weniger auf die Vorgänge an, die sie erzählen, als auf die Stimmung, die sie dadurch im Leser auslösen, oder auf die Aussprache der Stimmung, die sie selbst erfüllt, weniger auf plastische Gestaltung der Menschen als auf die Gedanken, die diese vertreten, oder die Lebensmächte, auf die sie symbolisch hinweisen sollen, weniger auf die Handlung des Romans als auf das Lebensgefühl, das in ihm zum Ausdruck kommt. So ist denn auch der Abschluß der Handlung von geringer Wichtigkeit und das Fragmentbleiben der meisten Romane nicht so sehr durch das Unvermögen ihrer Verfasser oder ähnliches zu erklären, wie durch die geringe Bedeutung, die das Zuendeführen für sie hat. Soll doch das, was ihnen das

Wesentliche in ihrem Werke ist, kein Ende haben. Darum sagt Dorothea Schlegel über ihren Roman „Florentin“ in dem Briefe, der diesem als Vorwort dient: was den meisten Lesern ein befriedigender Schluß erscheine, den sie erwarten, das sei es nicht für sie; „meine Wirklichkeit und meine Befriedigung liegt in der Sehnsucht und in der Ahnung“; und sie fügt die Schilderung der Sonnenuntergangsstunde hinzu, in der sie schreibt; „denke dir das ganze Bild: Es war Ruhe, Bewegung und Verkündigung — Verheißung der ewigen Gegenwart, des neuen Daseins bei der anscheinenden Beendigung . . . es ist mir jetzt klar geworden . . . daß ein Gedicht keinen schließlicheren Schluß zu haben braucht als ein schöner Tag“. Auf dasselbe weist freilich in tadelndem Sinne Wilhelm Grimm bei Arnims Werken hin: „sie gleichen Bildern, die von drei Seiten einen Rahmen hatten, an der vierten aber nicht, und dort immer weiter fortgemalt waren, so daß in den letzten Umrissen Himmel und Erde nicht mehr zu unterscheiden waren; woraus eine ängstliche Ungewißheit für den Leser entsprang“.

Eben dieses Offensein, das Nichtmehrunterscheidenkönnen von Himmel und Erde, gehört zum Charakter der romantischen Romane, nicht nur als Unvollendung; im „Heinrich von Ofterdingen“ als bewußtes Überschreiten der Grenzen zweier Welten, Einbeziehung des Transzendenten in den Roman; in anderen Werken als ein traumhaftes Hinauslangen über die Wirklichkeit, im Spiel der Phantasie bei Arnim, im tieferlebten Grausen bei Tieck und Hoffmann. Und in all der Ungebundenheit und sinnenfreudigen Lebenskunst, in dem sorglosen Wandern durch die Welt mit mancherlei überraschenden und beglückenden Begegnungen sind die Menschen der romantischen Romane doch von einer tragischen Melancholie erfüllt, von einer unstillbaren Sehnsucht, Einsame, die an keiner Stätte festen Fuß zu fassen vermögen.

Ein solches Lebensgefühl kann nicht in episch plastisch anschaulicher Gestaltung seinen Ausdruck finden, nur in einem Dichten, das mehr ein traumhaftes Dahingleiten der Phantasie ist und die Gefühlswirkungen der Musik durch die Mittel der Sprache und durch die Komposition zu erreichen sucht. Soweit diese Dichtungen Anschauungen vermitteln, sind das mehr solche malerischer als plastischer Art, impressionistisch gegebene Stimmungen verschwimmender Sonnenuntergangsfarben, wie sie besonders den „Sternbald“ auszeichnen, und fahler Mondscheinnächte, wie sie zu einzelnen Gestalten des „Godwi“ gehören, der aber doch von all diesen Romanen noch am meisten lebendige Anschauung zu vermitteln weiß. Am „Sternbald“ rühmte Friedrich Schlegel als das Beste „diese ihm eigene Anmut und Lieblichkeit, die sich leicht bewegt, wie man im Frühlinge atmet“. Der musikalisch-lyrische Charakter dieser Dichtungen ist damit gut gezeichnet, der nicht so sehr auf den zahlreich eingelegten Liedern beruht wie auf dem Darstellungsstil im ganzen.

Diese Romane, die alle irgendwie über die Grenzen der Wirklichkeit hinauslangen, sind dem Märchen verwandt, wie denn im „Osterdingen“ Roman und Märchen geradezu ineinander übergehen, das ganze Werk Märchencharakter hat. Man kann das Märchen mehr noch als den Roman die eigentlich romantische Erzählungsform nennen, dem Traum am nächsten verwandt und wie dieser aus tieferen Gründen der Seele gespeist als das wache Bewußtsein. Novalis hat diesen Wesenszug des Märchens stark betont: „Alle Märchen sind nur Träume von jener heimatlichen Welt, die überall und nirgends ist.“ — „In einem echten Märchen muß alles wunderbar geheimnisvoll und unzusammenhängend sein; alles belebt. Jedes auf eine andere Art. Die ganze Natur muß auf eine wunderliche Art mit der ganzen

Geisterwelt vermischte sein.“ — „Der echte Märchendichter ist ein Seher der Zukunft.“ — „Das Märchen ist gleichsam der Kanon der Poesie. Alles Poetische muß märchenhaft sein. Der Dichter betet den Zufall an.“

Novalis' eigene Märchen, insbesondere das Klingsohrs im „Ofterdingen“, sind mit diesen Worten gut charakterisiert und auch die prophetische Bedeutung, die diesem Märchen im Ganzen des Romans zukommt wie auch dem köstlichen kleinen Märchen von Hyazinth und Rosenblüt in den „Lehrlingen zu Sais“. Letzteres hat vor Klingsohrs Märchen den Vorzug der Schlichtheit und eines einheitlichen kindlichen und musikdurchsättigten Stiles, der eine starke künstlerische Wirkung auch unabhängig vom Bewußtsein der tiefen Bedeutsamkeit der Vorgänge erreicht, während die Wirkung des ersteren so einheitlich nicht ist, das Symbol hier nicht immer eigenlebig geworden, sondern zum Teil noch in der Allegorie stecken geblieben scheint.

Mit dem Wort symbolisch in dem oben dargelegten Sinne wird man die frei erfundenen Märchen des Novalis am treffendsten kennzeichnen, wie auch sein Roman in stärkerem Maße als die Romane anderer Romantiker als symbolisch anzusprechen war. In der Hand unebenbürtiger Nachahmer (Otto Heinrich Graf zu Loeben in den Märchen seines Romans „Guido“, Adalbert von Chamisso in „Adalberts Fabel“) wird freilich das Symbolische wieder durch teils dunkle, teils nüchterne Allegorie ersetzt.

Die Mehrzahl der romantischen Märchendichter gingen andere Wege, volkstümlicher Märchenerzählung enger verbunden. Tieck und Brentano wurden hier die Führer.

Ludwig Tieck hat Märchenstoffe in den verschiedensten Formen nachgedichtet (vgl. oben S. 103 ff.), auch als Dramen (vgl. unten S. 242f.); und auch da, wo er seine Geschichten frei erfindet, verwendet er viel echte

Märchenmotive. So in dem „Blonden Eckbert“, der gleichzeitig mit den „Heymonskindern“ herauskam, doch ganz im Gegensatz zu dieser altfränkisch naiv erzählten Volksbuchgeschichte als wesentlich eigene Erfindung Tiecks die Neigung zum Grausigen seiner früheren Werke wieder stark und steigend zeigt, aber eine liebliche Walddidylle in diese grausenerregenden Vorgänge einbettet und ihnen dadurch die Wage hält, wie auch der Ton der Erzählung etwas märchenhaft Träumerisches hat. „In diesen Naturmärchen“, heißt es im „Phantasmus“, „mischt sich das Liebliche mit dem Schrecklichen, das Seltsame mit dem Kindischen und verwirrt unsere Phantasie bis zum poetischen Wahnsinn, um diesen selbst nur in unserm Inneren zu lösen und frei zu machen.“ Und in der Fähigkeit Naturstimmung lebendig werden zu lassen und in Beziehung zu setzen zum menschlichen Leben, im besonderen aber solche Stimmungen zu erregen, die an der Grenze des Wahnsinns liegen, oder diesen selbst darzustellen, darin liegt die Eigenart und der besondere Reiz dieser und anderer Tieckschen Dichtungen, auf die schon oben hingewiesen wurde. Ich erinnere an den „Runenberg“ und an „Der getreue Eckart und der Tannhäuser“, die inhaltlich geschlossener als „Der blonde Eckbert“ die Wirkung des Erzählungsstils dieser Dichtung nicht wieder erreichen, was auch von späteren wie den „Elfen“ gilt. Als Naturmärchen sind diese Geschichten doch nur mit Einschränkung zu bezeichnen. Es ist Tiecks Verhältnis zur Natur, das sich hier aufstut. Im „Phantasmus“ charakterisiert er es so: „Selbst die schönste Gegend hat Gespenster, die durch unser Herz schreiten, sie kann so seltsame Abnungen, so verwirrte Schatten durch unsere Phantasie jagen, daß wir ihr entfliehen und uns in das Getümmel der Welt hineinretten möchten.“ Andre Romantiker wie Novalis einerseits, Brentano andererseits standen der Natur ganz anders gegenüber. Gerade in ihren Märchen wird das deutlich.

Brentano war mehr als irgend ein anderer ein berufener, geborener Märchenerzähler, Märchenerzähler aus innerem Trieb, aus Freude daran, nicht aus literarischem Voratz. Ein Improvisator, der in Gesellschaft von Kindern und auch von Erwachsenen freigebig sorglos aus den reichen Schatzkammern seiner Phantasie spendete. Die starke nachhaltige Wirkung des Erzählers Brentanos auf kleine und große Zuhörer, die „eigentümliche Lebendigkeit und Beweglichkeit“ seiner Erzählweise wird uns von verschiedenen Seiten bezeugt, auch von Wilhelm Grimm, der literarisch sein Rivale, ja Gegner war. Wohl nur ein Teil dessen, was er frei schaffend erzählt hat, ist in den von ihm niedergeschriebenen Märchen uns erhalten, manches davon nur in späteren Bearbeitungen, die ursprünglich knappe Erzählungen unmäßig anschwellen ließen und manche Züge einseitig retouchierten; und nur ganz wenig ward noch zu seinen Lebzeiten veröffentlicht, das meiste erst nach seinem Tode, ohne daß der Dichter selbst diese Fassungen als druckreif erklärt hatte. Es steht also um die Märchen ähnlich wie mit seiner Lyrik, von der übrigens ein guter Teil und gerade lyrische Kleinodien mit den Märchen entstanden und in ihnen überliefert sind. Und gerade die Märchen und die Lyrik, insbesondere die Romanzen vom Rosenkranz sind die Schöpfungen Brentanos, die man als sein Eigenstes und künstlerisch Bedeutendstes ansprechen muß, was in den Auswahlausgaben seiner Werke nicht genügend zum Ausdruck kommt.

Was Brentano zum Märchenerzähler prädestiniert, das ist in erster Linie seine außerordentlich reiche und starke Phantasie. Nicht als wenn er all seine Märchen frei erfunden hätte. Aber wenn er überlieferte Märchen nacherzählt, so die italienischen Märchen dem „Pentamerone“ des Basile, einer Sammlung des 17. Jahrhunderts, die dem Zwecke amüsanter und auch derber, das Erotische hervorgehrender Unterhaltung dient, wie

weiß er durch seine Art zu erzählen diesen Stoffen dann einen ganz neuen Charakter zu geben, wie ist alles dann mit einem Male auf einen anderen, eben Brentanoschen Ton gestimmt! Und wenn er deutsche Volksmärchen sammelte — und er hat das mit regem Eifer getan und plante die Veröffentlichung einer großen Sammlung, zu der auch die Brüder Grimm beisteuern wollten und der Maler Philipp Otto Runge, hat aber sein eigenes Sammelgut dann doch den hessischen Freunden überlassen —, wie wurden deren altüberlieferte Stoffe und Motive in ihm von neuem lebendig, so daß er in sich selbst einen Schatz trug, aus dem ihm immer wieder eine bunte Fülle von Motiven in seine eigenen Dichtungen einströmen konnte. Eine freie Erfindung ist nur das „Märchen vom Rhein und dem Müller Radlauf“ und die damit im Zusammenhang stehende Geschichte des Hauses Starenberg, der Vorfahren Radlaus; aber auch hier sind es alte Märchenmotive, die neues Leben gewinnen, so die Sage vom Rattenfänger zu Hameln und die vom Binger Mäuseturm und in der Geschichte der Starenberger das Melusinenmotiv, das in fünffacher kunstvoll abgetönter Variation mit ganz erstaunlichem Erfindungsreichtum, aber doch etwas ermüdend wiederkehrt; und eine Menge anderen alten Volksgutes aus Märchen, Sage und Lied ist damit verbunden. Das persönliche Erleben, das in diesem Rheinmärchen sich ausspricht, ist Brentanos Verhältnis zum Rhein, dessen Landschaft ihm nahe vertraut war, und zum deutschen Wald in den Schilderungen des Schwarzwaldes. Nicht wie Tieck stand Brentano der Natur gegenüber mit fremdem Grausen, nein innig mit ihr lebend wie seine Schwester Bettina, all ihren Geschöpfen in Liebe zugetan. Vertraute Gestalten sind es, die ihm überall begegnen. Wenn er die Naturkräfte und Elemente Personen werden läßt, so sind das nicht blasser Abstraktionen, sondern lebendige Wesen. Nirgends ist bei Tieck, dem Dichter der „Waldeinsamkeit“,

das Waldleben so stimmunghaft und lebendig dargestellt, wie in den Schwarzwaldpartien des Rheinmärchens oder in „Godel, Ginkel und Gackeleia“, diesem Märchen nach italienischer Vorlage, das so deutsch doch geworden ist wie wenige Märchen sonst, in dem der Wald lebt mit all seinen Getieren und Vögeln, deren Stimmen dem Dichter bekannt und lieb sind wie dem Rauhgrafen Godel oder dem Trill Trall in „Schulmeister Klopffloß“. Wie zart und rührend ist das Verhältnis Brentanoscher Menschen zu Tieren und Pflanzen, des Mädchens Murrelthier zum Biber, des Prinzen zu der Myrthe im „Myrthenfräulein“ — ganz im Gegensatz zu der derben italienischen Vorlage —. Eine geradezu lyrische Dichtung ist dies Märchen in Brentanos Hand geworden; einige der schönsten seiner Lieder sind auch darin. Die Kindlichkeit und anschniegende Frömmigkeit seines Wesens spricht sich hier rein aus.

Und wie gelingt es ihm Kinder zu zeichnen, von Kindern zu erzählen und dem Verhältnis der Großen zu den Kleinen. Es braucht nur an Amelena und Gackeleia erinnert zu werden. Von allen deutschen Kunstmärchen sind die von Brentano die am meisten kindlichen, nicht mit der pädagogischen Überlegenheit des Erwachsenen für Kinder geschrieben, sondern von einem Dichter, der selbst noch wie ein Kind zu fühlen vermag. Es ist denn doch sehr bezeichnend, daß gerade das Märchen von Godel, Ginkel und Gackeleia diejenige Dichtung aus früherer Zeit war, die er später zur Aussprache seiner eigenen Bekenntnisse und religiösen Überzeugungen benutzt hat — so ist mit Richard Benz die Umarbeitung des Märchens anzusehen, die freilich die geschlossene Wirkung der früheren Fassung nun nicht mehr erreichen kann, auch mit allzuviel Lehrhaftem durchsetzt ist —.

Nicht speziell für Kinder sind Brentanos Märchen geschrieben. Sie enthalten ja auch so manches, was Kindern unverständlich sein muß, witzige Satiren auf

Zeitverhältnisse und Persönlichkeiten und Scherze einer bizarren Ironie, die aber doch nur in einem Falle so überwiegen, daß sie die Wirkung des Märchens zerstören, im „Schneider Siebentot“. Das Volk als Ganzes ist das Publikum, für das Brentano schreibt, Große und Kleine, gebildete und einfache Leute, das Publikum, für welches „Des Knaben Wunderhorn“ gesammelt ist. Durchaus volkstümlich ist denn auch sein Erzählungsstil, schlicht seine Sprache, einfach der Bau seiner Sätze, aber wie in manchen Partien des „Osterdingen“ ist diese schlichte Sprache Melodie geworden und das einzelne Wort klingend und so Gefühlsvermittler. Den Beiworten kommt dabei, wie bei Novalis, aber in reicherm Maße noch besondere Bedeutung zu. Niessches Wort von der Melodie Brentanos gilt auch von der Prosa seiner Märchen, die wie von selbst oft in Verse übergeht, in Verse volkstümlicher Art, die sich leicht einsingen und festhaften im Ohr; freilich auch in gekünstelte Verse, wie auch die Prosa manchmal gekünstelt wirkt, in ihren musikalischen Wirkungen übersteigert, so in der Nachahmung der Vogelstimmen und dergleichen mehr.

Mit der musikalischen Wirkung der Sprache Brentanos geht wie in den „Romanzen vom Rosenkranz“ die malerisch-anschauliche zusammen. Wie die Klänge im Ohr, so haften die Bilder im inneren Auge, seine mannigfachen Waldbilder oder das gläserne Schloß auf dem Grunde des Rheins, in dem die Mainzer Kinder so treu behütet sind, oder die Gestalten der Müllerburschen in der eingeschlafenen Mühle oder des Raugenveitel und der anderen Vorfahren Radlaufs. Nirgend aber zeigt sich die Fähigkeit Brentanos zu lebendiger Charakteristik so schlagend wie in den Namen, die er seinen Personen gibt. Frei erfundene Namen, die durch die bildhaften Vorstellungen, die sie erwecken und mehr noch durch den Klang ihre Träger schon unverkennbar kennzeichnen, wie Mollkopf, Dickdull oder Dilldapp usw. Die Märchen

vom Dillbapp und vom Wizenspizel, in denen diese Namen vorkommen, mögen noch besonders genannt sein, um damit auf die ausgelassene Lustigkeit hinzuweisen, die manche Märchen Brentanos erfüllt, auf den köstlichen Humor, der wohl mit Witz und Satire und Zeitanspielungen verbunden ist, aber doch davon nicht erstickt wird, und der mit derber Anschaulichkeit volkstümliche Wirkung aufs glücklichste erreicht. Der Frohsinn der besten Jahre des Dichters lebt hier weiter wie in anderer intellektualisierterer Form im „Ponce de Leon“ (vgl. oben S. 112).

Neben den Märchen nehmen die anderen Erzählungen Brentanos geringeren Raum ein. Auf die unvollendete „Chronika eines fahrenden Schülers“ wurde schon hingewiesen, deren schlichter, altertümlicher Erzählungsstil dem volkstümlichen Stil der Märchen verwandt ist, vielleicht das Werk Brentanos, von dem die reinste und stärkste Wirkung ausgegangen ist. Durchaus volkstümlich ist die „Geschichte vom braven Kasperl und schönen Annerl“, die beste unter den drei Erzählungen, die man als Novellen ansprechen kann („Die drei Nüsse“ und die kürzlich aufgefundenene „Schachtel mit der Friedenspuppe“ sind die anderen); in kunstvollem Aufbau, der zwei Geschichten zu einer verwachsen läßt und dabei ganz geschlossen ist, und in dem spannenden, Enthüllung bringenden Fortgang der Handlung eine geradezu meisterhafte Novelle trotz einiger Widersprüche und Unebenheiten; wie berichtet wird, in nur vier Tagen entstanden, eine Gelegenheitsarbeit aus besonderem Anlaß, wie die meisten Dichtungen Brentanos nur gleichsam zufällig fixierte Stücke seines inneren Dichtens sind. Sehr wirksam sind auch hier Motive aus Volksglauben und Volksliedern verwandt, und das Lehrhafte in der Vorführung verschiedener Ehrbegriffe ist doch so anschaulich behandelt, daß es die volkstümliche Wirkung nicht trübt, vielmehr erhöht. Die eigentliche Geschichte ist durch eine Rahmenerzählung eingeleitet, in die die Geschehnisse zuletzt einmünden.

Die Art, wie der Dichter sich selbst dabei einführt, und sein Gespräch mit der alten Großmutter ist sehr charakteristisch für eine Wandlung im Wesen Brentanos, für eine Erkenntnis, die nicht nur ihm selbst gilt. Auf die Frage der alten Frau, welchen Beruf er habe, scheut er sich zu sagen, er sei Dichter, weil man ihm leicht antworten könne: „Mein Herr, ein jeder Mensch hat, wie Hirn, Herz . . . und dergleichen auch eine Poesie im Leibe; wer aber eines dieser Glieder überfüttert . . . ja es gar zum Erwerbszweig macht, der muß sich schämen vor seinem ganzen übrigen Menschen. Einer, der von der Poesie lebt, hat das Gleichgewicht verloren.“ Diese Abkehr von einer Überwertung der Poesie und Phantasie, die Brentano im Alter des öfteren ausgesprochen hat, bedeutet zugleich einen engeren Anschluß an die Wirklichkeit, womit auch die realistische Erzählweise in der Geschichte charakterisiert ist, nur daß dieser Anschluß an die Wirklichkeit kein Bekenntnis zu einer bloß diesseitigen Weltanschauung bedeutet, im Gegenteil, und der Realismus des Stiles keinen Verzicht auf die volkstümlich transzendentalen und Stimmungsmomente.

Eben dies charakterisiert auch die Erzählungen Achim von Arnims, der von allen romantischen Erzählern der am meisten plastisch anschauliche zu nennen ist, wirklichkeitsnahe realistische Darstellungen zu geben vermag und doch zugleich von großer ausschweifender Phantasie. Dem entspricht eine Zweifelt seiner Erzählungsformen, geschlossene, streng gebaute Novellen auf der einen Seite wie die Meisternovelle „Der tolle Invalide auf dem Fort Matonneau“, Erzählungen offener Form, in weicherer Führung der Handlung mit kühnen Flügen der Phantasie auf der anderen, wie die in ihrer Art nicht weniger meisterhafte „Isabella von Ägypten, Kaiser Karls V. erste Jugendliebe“, in der Volksmärchenmotive und Spukgestalten wie ein Golem und ein Uraun ganz glaubhaft und wie selbstverständlich in

einer zeitlich und räumlich fest fixierten Welt flandrischen Bürgerlebens und historischer Persönlichkeiten mitleben. Diese Selbstverständlichkeit im Auftreten der Sphingengestalten ist keinem so wie Arnim gelungen. Er übertrifft darin nach Heinrich Heines Urteil selbst E. Th. A. Hoffmann. Und die Gestalten dieser phantastischen Geschichte dienen nicht weniger als die der realistischen und der humoristischen Novellen dazu, der Anschauungswelt des Dichters mit ihren festen sicheren Überzeugungen Ausdruck zu geben (vgl. oben S. 117 f.). So auch der Roman „Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores“ und die unvollendeten „Kronenwächter“. Vergleichlich mit den oben skizzierten romantischen Romanen zeigen Arnims Romane die schon bemerkte Wendung zur Wirklichkeit. In der „Gräfin Dolores“ ein Rechnen mit den Verhältnissen des realen Lebens und eine Betonung der Pflichten, die dieses auferlegt, auch in direkter Belehrung, wie die früheren romantischen Romane das nicht kennen. Zugleich auch eine Betonung der Pflichten gegen die Gemeinschaften, die mit der oben gezeichneten Gesamtentwicklung der Romantik zusammengeht. In den „Kronenwächtern“ eine breit ausmalende gegenständliche Schilderung des spätmittelalterlichen Lebens in Waiblingen und Augsburg, die ein anschauliches Lebendigmachen einer vergangenen Zeit erstrebt, freilich nicht die vermeintlich wissenschaftliche Detailtreue späterer historischer Romane. Dem entspricht die Sprache, die mehr anschaulich charakterisiert und episch berichtet als Gefühle vermittelt. Doch das historisch Reale ist verbunden mit mancherlei Märchen- und Sagenmotiven, und alle Vorgänge haben neben der realen zugleich eine symbolische Bedeutung, und Mächte wirken in die Geschehnisse des Tages hinein, die im Grunde einer vergangenen Zeit angehören und Gewähr einer zukünftigen sein sollen.

So zeigt sich bei Achim von Arnim die romantische Erzählung im Übergang zur Wirklichkeitsdarstellung und

zum historischen Roman, zugleich aber auch eine starke Vorliebe für phantastische Gestalten und Geschehnisse. Damit sind die wesentlichen Richtungen schon angedeutet, in denen die weitere Entwicklung der Erzählung verläuft.

Der historische Roman wurde jetzt eine besonders beliebte ErzählungsGattung. Es sei nur an den als Dichter schwächlichen, als Menschen allgemein hochgeschätzten Baron de la Motte Fouqué erinnert und seinen dreiteiligen Roman „Der Zauberring“, ein Werk, das freilich trotz neuerer Verteidiger mehr als Unterhaltungsliteratur denn als Dichtung anzusprechen ist, an Hauffs „Lichtenstein“ und an Spätwerke Tiecks. Das historische Interesse, das die Romantik erweckt hat, wirkt sich auch auf diesem Gebiete aus. Neue Anregungen gaben die historischen Romane Walter Scotts, von denen neben anderen Willibald Alexis gelernt hat. Fouqué und Hauff sind auch als Märchendichter hervorgetreten; des ersteren „Undine“ ist wohl das am meisten gelesene Märchen der Romantik, verdankt aber seine Beliebtheit mehr dem stofflichen Reiz als der unechten süßlichen Darstellung; im „Wirtshaus im Spessart“ hat Hauffs abenteuererfüllte Phantasie lebendige bunt bewegte Gestalten und Geschichten geschaffen.

Die Novelle, die Arnim mehr noch als den Roman gepflegt hat, wird in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts eine besonders beliebte Erzählungsform. Von den deutschen Meisterwerken dieser Gattung, den Novellen Kleists, wird später noch die Rede sein. Die Novellen, die Ludwig Tieck im Alter geschaffen hat, haben mit der Romantik nur noch wenig zu tun, sie sind zum Teil nur Behikel zur Aussprache seiner nun wieder der Aufklärung angenäherten Stellungnahme zu den verschiedensten Fragen, daher Gespräche einen sehr weiten Raum darin einnehmen, zum Teil auch Darstellungen historischer Persönlichkeiten und Probleme auf

Grund von Quellenstudien mit guten Zustandsschilberungen in breiter Form, die dem Roman näher kommen. Sein letztes Werk „Vittoria Accorombana“ versucht mit anerkanntem Gelingen den Geist der Renaissance lebendig werden zu lassen. Den frühromantischen Erzählungen Tiecks und manchen Zügen Brentanos stehen näher die Novellen von Ernst Theodor Amadeus Hoffmann.

Dieser Dichter stellt mit ausschließender Einseitigkeit nur eine Seite der Romantik dar. Philosophischen und historischen Bestrebungen fern stehend, im eigentlichen engeren Sinne des Wortes nicht religiös veranlagt, teilt er mit den anderen Romantikern nur die Liebe zur Kunst. Das Streben nach Synthese, das Schlegel, Schleiermacher, Novalis, auch Eichendorff tief inne wohnte, und die Harmonie der erreichten Synthese eines zugleich diesseitig und jenseitig gerichteten Lebens, die von den letzteren ausging und ihre Werke erfüllt, E. Th. A. Hoffmann war es vom Schicksal versagt. Seiner Königsberger Jugendzeit mit viel Bitterkeit, von einer beseligenden Jünglingsfreundschaft mit Theodor von Hippel überstrahlt, folgte ein Mannesleben voll schwerer Enttäuschungen und Kämpfe, zuerst Gefesseltsein an den ungeliebten juristischen Beruf, dann ein schließlich gescheiterter Versuch, sein Leben ganz auf seine reichen künstlerischen Gaben zu stellen, als Musiklehrer, Kapellmeister und Theater-maler und -maschinist in Bamberg, kurze Zeit noch in Leipzig und Dresden, für das letzte Dezennium seines Lebens wieder eine juristische Beamtenstellung in Berlin. Mußte er hier die Welt seiner Kunst durchaus trennen von dem äußeren Beruf, so hatte er auch vorher schon sein inneres Kunstleben von seinem äußeren trennen müssen. Ein ähnlicher Dualismus war seinem Liebesleben schicksalhaft beschieden. Seine Ehe ohne höheren Schwung gab ihm innerlich wenig. Aber aufs tiefste ergriff den schon Verheirateten in Bamberg

die Liebe zu einem 15jährigen Mädchen Julia Marc, eine Liebe, der keine Erfüllung werden konnte, gegen die er ankämpfte in Willen, Anspannung und Trotz und auch im beseligten Nachgeben — seine wortkargen Tagebücher lassen uns tief hineinschauen —, die äußerlich durch Julias Ehe mit einem Philister ein nüchternes und wehmütiges Ende fand und innerlich ihn doch ganz erfüllte mit der Hoffnung, daß im Tode „die entfesselte Psyche jenes Wesen, das ihre Sehnsucht war, ihre Hoffnung und ihr Trost, recht erschauen wird im wahrhaftigen Sein“. Als tiefster Gehalt ist dieses Erleben in seine schönsten Werke eingegangen. Die Wirkung von Juliens Gesang auf den Kapellmeister Kreisler spiegelt wider, was in Hoffmann durch Julia Marcs Gesang ausgelöst wurde, die Seligkeit einer allem Irdischen entrückten Vereinigung der Seelen auf den Schwingen der Musik, den Schmerz über den tiefen Dualismus des Lebens und eine Sehnsucht, die über alle Erden schwere hinausträgt und auf alle Erfüllung im diesseitigen Leben gerne zu verzichten bereit ist. Der Gegensatz der realen Welt des Alltags und der höheren reineren Welt der Phantasie und des Traumes, wird von Hoffmann dargestellt ohne das romantische Verlangen nach Synthese, ohne den Wunsch einer magischen oder realtätigen und mahnenden Wirkung auf die wirkliche Welt, wie sie Novalis, Arnim und Eichendorff zeigen, ohne den Wunsch nach diesseitiger Erfüllung der Liebessehnsucht, die doch das Tiefste und Beste dieser Sehnsucht töten würde. Der Gegensatz einer Liebe der Phantasie und Sehnsucht und einer realen Liebe, die zur Ehe und zum Philisterium führt, wird ein immer wiederkehrendes Grundmotiv seiner Dichtung. Die Gestalt der von ihm geschiedenen Geliebten wird für den Künstler — das ist sein Bekenntnis — „ein himmelherrlicher Ton, der lebt fort in ewiger Jugendsülle und Schönheit, und aus ihm werden die Melodien geboren, die nur sie und wieder sie sind. Was ist sie denn nun

aber anders, als das höchste Ideal, das aus dem Innern heraus sich in der äußeren fremden Gestalt spiegelte“. Bewußt vollzieht er so die Trennung der Welt des Alltags und der Welt der Dichtung. Nur die Gestalten seiner Werke läßt er glücklich werden, die auf die Glücksgaben und die Liebeserfüllung der realen Welt zu verzichten bereit sind und ganz nur in der Welt des Traumes und der Sehnsucht leben, in jener Sehnsucht, „die, wie jener tiefe Dichter [Tieck] so herrlich sagt, aus dem höheren Leben entsprungen ewig währt, weil sie ewig nicht erfüllt wird, weder getäuscht noch hintergangen, sondern nur nicht erfüllt, damit sie nicht sterbe“, jener Sehnsucht, die ein Widerhall herrlicher Akkorde aus einem fernen Land göttlicher Wunder ist, ein Ton aus der „Harmonie des tiefsten Wesens der Natur“ (Kater Murr, Klein Zaches). Dieser Sehnsucht, die in der Musik am reinsten lebt, steht eine andere Sehnsucht entgegen, die „eine unbeschreibliche Unruhe“ ist, ein „wüstes, wahnsinniges Verlangen“ nach etwas Äußerem hin, „ein dunkles Geheimnis, ein wirrer, rätselhafter Traum von einem Paradies der höchsten Befriedigung“. Kreisler lernt diese Sehnsucht bekämpfen, wie Hoffmann sie bekämpfte. Dieser Kampf wird ein Hauptmotiv seines Romans „Die Elzbiere des Teufels“, den man auch einen Bildungs- und Erziehungsroman nennen kann wie die Romane im Gefolge „Wilhelm Meisters“, aber mit einem Ziele, das dem Harmonieideal Goethes fern, dem Thema von Brentanos „Romanzen vom Rosenkranz“, deren Gedanken denn auch auf das Werk eingewirkt haben, nahe verwandt ist. Kapellmeister Kreisler aber, der Held von Hoffmanns dichterischem Hauptwerk, das unvollendet blieb, sollte im Wahnsinn enden, wie Hoffmann selbst in den Kämpfen seines Inneren und in dem Kampfe mit der Außenwelt sich oft dem Wahnsinn nahe fühlte oder mit Kleist an eine Erlösung durch freiwilligen Tod dachte. Was ihm die Kraft gab, sich aufrecht zu erhalten und mit dem Leben

fertig zu werden trotz aller Enttäuschungen, das waren eben der Glaube an die letzten Endes höhere Realität der Welt des Ideals und sein Freund, der Wein, der gern gerufene Beflügler ins Reich der Phantasie, und war die Waffe der Ironie, mit der er sich schützte vor der allzu schmerzhaften Berührung der Welt und der Menschen und mit dem Leben, an dem er sich wund rieb, zu spielen vermochte. Hoffmann war ein Meister der romantischen Ironie, die bei ihm mit einer erstaunlich scharfen Beobachtungsgabe verbunden war und ihn köstliche Philistertypen und groteske Spuffiguren zeichnen ließ. Diese Beobachtungsgabe richtete sich auch gegen ihn selbst, seine Traumzustände zu durchdringen und die dunklen Mächte seines Lebens zu erkennen. Mußte er doch auch an sich selbst schmerzlich genug das irdische Ungeügen empfinden, das Gegeneinanderpiel der höheren und niederen Mächte, die er in verschiedenen Gestalten einander gegenüberzustellen suchte. Das Doppelgänger-motiv seiner Erzählungen beruht darauf und das nicht nur burleske, sondern auch tiefer bedeutsame und für Hoffmanns Stimmungsleben und sein rasches Umschlagen charakteristische Ineinander der Lebensansichten des Raters Murr und der Biographie des Kapellmeisters Kreizler. Nur im Zwiespalt der verschiedensten Entwicklungen, der feindlichen Gefühle geht das höhere Leben auf, sagt die Prinzessin Hedwiga zu Kreizler, der ebenso wie Hoffmann das Getriebenwerden von dunklen Kräften des Lebens stark empfand. In dieser Empfindung ist Hoffmann Tieck verwandt, wie auch in seinem Verhältnis zur Natur — beide waren Großstadtkinder —, das ein grausiges Ergriffensein und Beherrschenwollen und ein Spielen mit ihr mit mancherlei mechanischen Künsten war, kein erlösendes Sicheinfühlen, und auch sonst teilt er mit Tieck die Vorliebe für grausige Schilderungen, von Tiecks Schaffen nicht unbeeinflusst. Daher auch die spukhaften Züge seiner Erzählungen, die ihm

den Namen „Gespensterhoffmann“ eingetragen haben, eine doch nur sehr unzureichende Charakteristik seines Schaffens. Neben dem Grausigen der „Elegiere des Teufels“, die dem Tieferschauenden trotz aller literarischen Verwandtschaften mit Tieck, Brentano und dem Schauerroman der Zeit mehr von Hoffmanns eigenem Erleben zeigen, als wie es zunächst den Anschein hat, und mancher kleineren Erzählungen stehen die Kreislärpartien des Raters Murr, die ganz vom Geiste der Musik erfüllt und dadurch trotz aller Zerrissenheit und Ironie in eine höhere Welt entrückt sind, und andere, letzten Endes von Julia angeregte Werke wie „Don Juan“, eine der feinsinnigsten und tiefsten Interpretationen musikalischer Kunstwerke, die gleichsam die Seele von Mozarts Werk lebendig werden läßt, und auch „Der goldene Topf“ und andere Märchen.

In den Märchen Hoffmanns durchdringen sich die Welt des Alltags und die poetische Welt in geradezu verblüffender Weise. Mitten im Alltag wird die Welt der Wunder lebendig. Doch nur die Begnadeten wie der Student Anselmus im „Goldenen Topf“ oder die Kinder, denen „Das fremde Kind“ begegnet, vermögen diese Welt der Poesie hinter und in den Dingen und Gestalten des Alltags zu erblicken und als die wahre Welt zu erkennen. Für den Leser aber gehen die Welt des Alltags und des Märchens oft so rasch und immer wechselnd in einander über, daß ihn ein Schwindel befallen mag wie in dem Capriccio „Prinzessin Brambilla“, in dem der Dichter in freier schöpferischer Willkür mit seinen Gestalten spielt und wie zu den Klängen einer unsichtbaren Musik über dem Leben tanzt. „Ich meine,“ sagt Hoffmann in den „Serapionsbrüdern“, um seine Märchen von den vorzüglich morgenländischen des 18. Jahrhunderts zu unterscheiden, von denen er manche äußeren Motive übernommen hat, „daß die Basis der Himmelsleiter, auf der

man aufsteigen will in höhere Regionen, befestigt sein müsse im Leben, so daß jeder nachzusteigen vermag. Befindet er sich dann immer höher und höher hinaufgeklettert in einem phantastischen Zauberreich, so wird er glauben, dies Reich gehöre auch noch in sein Leben hinein und sei eigentlich der wunderbar herrlichste Teil desselben.“ Und als er am „Goldenen Topf“ arbeitete, schrieb er dem Bamberger Weinfreund und Verleger Kunze: „Die Idee, so das ganz Fabulose, dem aber, wie ich glaube, die tiefere Deutung gehöriges Gewicht gibt, in das gewöhnliche Leben fest eintreten zu lassen, ist allerdings gewagt und so viel ich weiß, von einem deutschen Autor in diesem Maß noch nicht benutzt worden.“ Damit ist die Eigenheit der Hoffmannschen Märchen gut charakterisiert, die auf viele so befremdend wirkt und doch einen ganz besonderen Zauber ausübt. Bei Brentano leben wir ganz in einer Märchenwelt trotz so mancher ironischen Seitenhiebe, bei Hoffmann in Märchen- und Alltagswelt zugleich. Aber beide Dichter haben die gleiche Stärke schöpferischer Phantasie. Und „Der goldene Topf“, „Rufstnacker und Mausetönig“ und „Das fremde Kind“ gehören wie Brentanos Gockelmärchen und wenig andere zu den Dichtungen, die manchen sein Leben lang begleiten, stellen mit diesen die Krone deutscher Kunstmärchendichtung dar. Wohl enthält der „Goldene Topf“ viel tiefsinnige Symbolik, und die Überzeugung des Novalis von der Erkenntnis der Natur durch die Liebe wirkt hier nach. Aber um das Märchen als solches auf uns wirken zu lassen, brauchen wir das alles nicht zu wissen. Und wieviel höher künstlerisch steht „Das fremde Kind“ als Tiecks „Elfen“, die dies Märchen angeregt haben mögen. Eine lebendige, in sich vollendete und doch über sich hinausweisende Dichtung ist aus der etwas matten Geschichte Tiecks geworden, ein Märchen, das man ganz für Kinder geschaffen nennen mag und das Erwachsenen doch eine tiefe Dichtung ist mit der unver-

geßlichen Erkenntnis des alten Herrn von Brakel, die am Schluß wehmütig aufleuchtet, daß auch er einmal Anteil gehabt an dieser Zauberwelt, die seinen Kindern aufgegangen, die ihm nun am Ende des Lebens erst wieder in Erinnerung kommt und mit tiefer Sehnsucht sein Herz zerreißt.

Es ist die gleiche Sehnsucht, aus der Hoffmann seine Märchen geschaffen hat und die ihn in den Tönen der Musik ergriffen. Solche Wirkung der Musik sucht er festzuhalten im „Don Juan“ und in „Ombra adorata“ und den Preislerdichtungen in Worten, die immer wieder auf das Juliaerlebnis zurückweisen: „alle Töne, die in der wunden Brust im Blute des Schmerzes erstarrt, leben auf und bewegen und regen sich und sprühen wie funkelnde Salamander blühend empor; und ich vermag sie zu fassen und zu binden, daß sie wie in einer Feuergarbe zusammenhaltend, zum flammenden Bilde werden, daß deinen Gesang — dich — verklärt und verherrlicht.“

Hoffmann war ein überaus fruchtbarer Erzähler. Neben den schon genannten Werken seien nur noch „Klein Zaches“, „Meister Floh“ und „Ritter Gluck“ ins Gedächtnis zurückgerufen oder das humorvolle Märchen vom Hofstaat des Gemüsekönigs „Die Königsbraut“, alle in ihrer Art Meisterwerke. Manche andere Erzählungen empfand er selbst als Werke zweiten Ranges, neben den Berufspflichten rasch hingeworfen des Honors wegen. Gelangen ihm gerade auch in bedrängtester, in schwierigster äußerer Lage vollendete Werke, wenn sein Inneres sie ihm gebot, so „Der goldene Topf“ 1813/14 in Leipzig, kommandieren ließ seine Muse sich nicht und die in Momenten gesteigerter Stimmung begonnenen Erzählungen wurden matt und alltäglich, wenn er sie gezwungen fortsetzte. Und doch enthalten auch die Erzählungen der Berliner Jahre, die dem Unterhaltungsroman der Zeit viel näher stehen als die Werke der

anderen Romantiker, immer wieder Stellen, an denen sein eigenes tiefes Erleben momentweise durchbricht, sind sie irgendwie seiner inneren Welt des Traums und der Sehnsucht noch verhaftet, die dem glatten Erzählungsstil zwischendurch einen beschwingteren Ton verleiht, künden sie letzten Endes, sei es auch nur in ironischer Umkehr der Wertzeichen, von der Seligkeit der Phantasie und der Sehnsucht und ihrem Sieg über die Alltäglichkeit des Lebens. Das ist Hoffmanns Beitrag zur deutschen Romantik und Menschen darzustellen, die, wie er den Abt Erhsostomus sagen läßt, „Fremdlinge in der Welt sind und bleiben, weil sie einem höheren Sein angehören und die Ansprüche dieses höheren Seins für die Bedingung des Lebens halten, so aber rastlos das verfolgend, was hienieden nicht zu finden, ewig dürstend in nie zu befriedigender Sehnsucht hin und her schwanken und vergeblich Ruhe suchen und Frieden, deren offene Brust jeder abgeschossene Pfeil trifft, für deren Wunden es keinen Balsam gibt, als die bittere Verhöhnung des stets wider sie bewaffneten Feindes.“ Den Balsam der Religion, der andere Romantiker beglückte, gab es für die Gestalten Hoffmanns nicht — Pater Medardus ist doch nur eine Ausnahme —. Seine Sehnsucht hat kein festes Ziel. Das Sehnen selbst scheint seinem Erleben wichtiger als das, was es erstrebt. Aber was anderen die Religion, bedeutete Hoffmann die Kunst, im besonderen die Musik als unmittelbarste Sprache der Sehnsucht. Wohl darum hat er keine Ihrischen Gedichte geschaffen, weil sein Ihrisches Empfinden in der Musik sich ausgab oder im Hören der Musik verströmte. Aber seine Erzählungen, die besten zumal, haben trotz aller starken Realistik und alles Größten doch den Ihrisch-musikalischen Charakter der romantischen Dichtungen, der sich in der Komposition sowohl des „Goldenen Topfes“ wie auch des „Paters Murr“ zeigt und in dem musikalischen Tonfall seines Erzählungsstiles.

Die weitere Entwicklung der romantischen Erzählung kann hier nicht mehr verfolgt werden, so reizvoll es an sich wäre, den mannigfachen Mischungen der romantischen Art mit dem starken realistischen Zug des 19. Jahrhunderts nachzugehen. So in den Romanen Immermanns, die schließlich zu einem Kampfe gegen die Romantik werden, aber dabei ihr doch noch tief verpflichtet sind, in den Erzählungen Gottfried Kellers, bei dem die realistische, oder Mörikes, bei dem die romantische Seite überwiegt und der im „Stuttgarter Huzelmännlein“ und der darin enthaltenen „Historie von der schönen Lau“ eines der schönsten romantischen Märchen geschaffen hat. Im Märchen hat das 19. Jahrhundert noch am meisten von der romantischen Erzählungskunst bewahrt. Neben dem Kunstmärchen, das schon bei Fouqué zur Unterhaltungsware wurde, aber in Mörike eine Wiedergeburt erlebte, wirkt stärker das Vorbild der „Kinder- und Hausmärchen“.

Am stärksten aber hat auf die Dichtung der Folgezeit die romantische Lyrik gewirkt. Auf Ludwig Uhland, den Unromantischen, dessen Lyrik nach Schlichtheit, Sachlichkeit und Klarheit strebt, und auf seine schwäbischen Freunde; auf den jüngeren Schwaben Mörike, der der Romantik so nahe verwandt ist im mythen-schaffenden Naturempfinden und in der schöpferischen Phantasie seiner Balladen, in der feinen Sinnesempfindlichkeit und Tiefe des Gefühls, in der Musik seiner Sprache, der Melodie und Lautmalerei seiner Verse, doch auch nach klarer bildhafter Anschaulichkeit, Bezwingung der Umwelt und nach klassischem Maß strebt, wohl der größte deutsche Dichter nach Goethe. Man hat sein Dichten als realistische Romantik charakterisiert, ein Wort, das noch von manchen anderen Dichtern des 19. Jahrhunderts gelten könnte, von Lenau etwa. Wir haben gesehen, wie schon innerhalb

der Romantik selbst sich eine Wendung zum Realen hin vollzog. Für die Lyrik sei dafür noch Chamisso als Beispiel genannt. Nur sehr mit Einschränkung ist Heinrich Heine in diesem Zusammenhang zu nennen. In ihm, dem ein Jahrhundert lang erstaunlich überschätzten, wird der Volksliedton der Romantik zur unechten Epigonenichtung, die nur allzu stark fortwirkt, obwohl gerade am Ausgang der Romantik die volksliedhafte Lyrik in Eichendorff ihre höchste Vollendung gefunden hat. Diesen Dichter, neben Heine den am meisten vertonten und gesungenen Dichter des 19. Jahrhunderts, gilt es jetzt zum Abschluß noch eingehender zu charakterisieren.

Sproß eines schlesischen Adelsgeschlechtes, hat Joseph von Eichendorff, geboren 1788, zusammen mit seinem Bruder Hermann seine Jugend auf dem väterlichen Stammgut inmitten der schlesischen Wälder verlebt, deren Rauschen auch in seine spätesten Werke noch hinein klingt. „Es ist ein wunderbares Lied in dem Waldesrauschen unserer heimatlichen Berge; wo du auch seist, es findet dich einmal wieder; und wäre es durchs offene Fenster im Traum. — Keinen Dichter noch ließ seine Heimat los. Wer einen Dichter recht verstehen will, muß seine Heimat kennen; auf ihre stillen Plätze ist der Grundton gebannt, der durch alle seine Bücher wie ein unaussprechliches Heimweh fortflingt,“ heißt es in „Dichter und ihre Gesellen“.

In Halle und Heidelberg, wo die Brüder studierten, fanden sie auch wieder eine ihnen gemäße Umgebung, den Giebichenstein und das Heidelberger Schloß, bedeutende und sprechende Denkmale vergangener Zeiten, von denen man in blühende Täler hineinschaut — so hat Josef wiederholt in seinen Dichtungen die Erinnerungen festgehalten —, daneben den romantischen Reichardt'schen Garten am Giebichenstein oder die weiten Waldungen des Odenwalds vom Neckar durchströmt. In der Heidelberger Zeit vollzieht sich das Durchbrechen

seines dichterischen Tones, findet das Leben mit der Natur zuerst überzeugenden eigenen Ausdruck. Hat bisher Eichendorffs Dichtung unter dem Einflusse Tiecks und A. W. Schlegels gestanden mit Neigung zu Formspielereien oder auch unter dem des schwächlichen Novalis-Nachahmers, des Grafen Voeben, das „Wunderhorn“ weist ihn auf den ihm gemäßen Weg, auch ohne daß er zu Arnim und Brentano damals in nähere Beziehungen getreten wäre. Vielmehr gehörte er in Heidelberg zum Kreise des Grafen Voeben. In der Schilderung des ästhetischen Tees und der Gestalt des Schmach tenden in „Ahnung und Gegenwart“ hat Eichendorff die Pseudoromantik Voebens und damit eine von ihm selbst überwundene Durchgangsstufe literarischen Tuns scharf geißelt. Was die Heimat und Heidelberg ihm gaben und danach ein mehrjähriger Aufenthalt in Wien, von wo aus er in den Befreiungskrieg zog, das und die einfach starke Religiosität seines Wesens bestimmen wesentlich sein ganzes späteres Dichten, für das die Beamtenlaufbahn, die er aus wirtschaftlicher Nötigung nach dem Kriege einschlagen mußte und auf der er mit gewissenhafter Treue in Königsberg und Berlin aushielt — erst das letzte Jahrzehnt seines langen Lebens war er wieder frei —, nur die Bedeutung eines Gegengewichts haben konnte. Er war wahrhaft Erbe des Besten, was Heidelberg zu geben hatte, „sich nie ersättigend an dem einen Ton“, des Wunderhorns, wie Paul Heyse in einem Gedicht an Eichendorff, „der scheidenden Romantik jüngsten Sohn“, sagt.

Es sind in der That nur wenige Töne, auf die das Dichten Eichendorffs gestimmt ist, aber diese wenigen sind ganz echt und werden in der Entwicklung des Dichters immer reiner herausgearbeitet. Der schlichte Volksliedton herrscht vor, das sangbare Lied, mit der Unmittelbarkeit der Improvisation hinausgesungen, in einfachen Versen und Strophenformen, die einen starken

durchgehenden Rhythmus tragen, der aber sehr wirkungs-
volle Abschattierungen zuläßt und mit geringen Ver-
schiebungen der Betonung, geringen Abweichungen vom
gleichmäßigen Versbau sich dem Stimmungsinhalt über-
zeugend anzupassen weiß. Dazu eine Darstellungstechnik,
die mehr andeutet als ausführlich beschreibt, nur Stim-
mungen will anklingen lassen und sich einfacher aber ge-
fühlsbetonter und immer wiederkehrender Worte bedient,
um bestimmte Saiten in der Seele des Hörers um so stärker
mitschwingen zu lassen wie ähnlich der Prosarhythmus des
Novalis. Und wie bei Tieck und Brentano werden auch
bei Eichendorff die Grenzen der einzelnen Sinnesquali-
täten und Empfindungen verwischt, einer Gesamtstim-
mung zuliebe und weil über die Einzelgefühle hinweg
ein alle tragendes Grundgefühl der Hingabe vorherrscht.

Das Grunderleben dieser Lyrik ist das Erleben der
Natur, Erinnerungen an heimatliche Wälder, frohe
jubelnde Wanderschaft, weiter Blick von der Höhe übers
Land hinaus („O Lust, vom Berg zu schauen, Weit über
Wald und Strom“), Stimmungen der Morgenfrühe, des
Sonnenuntergangs und der Mondscheinnacht; eine Hin-
gabe an die Natur, bei der man mit Recht an den heiligen
Franziskus erinnern darf. In allem Naturerleben ist
ein seliges Gottfühlen („Denn der Herr geht über die
Gipfel Und segnet das stille Land“), ein in der Natur zu
Gott heimkehren („Und meine Seele spannte weit ihre
Flügel aus, Flog durch die stillen Lande, Als flöge sie
nach Haus“ — „Verlieren kann ich mich doch nie, O Gott,
aus deiner Welt“!). Das ist kein Hineintragen der mensch-
lichen Stimmungen und Empfindungen in die Natur,
ist kein Sichgrauen- oder Sichlocken-lassen von der Natur;
die immer etwas Fremdes bleibt wie bei Tieck, vielmehr
ein Sich-einsfühlen mit ihr. Erst durch die Natur werden
die Empfindungen im Dichter angeregt; es ist, als wenn
sie selbst in ihm sich ausdrückt. Die Naturbeseelung, die
Novalis in den Gesprächen seiner Romane vertrat, in

seiner Thrit noch nicht, ist hier Wirklichkeit geworden. Mit schlichter Selbstverständlichkeit, nicht mit konstruiertem Miterleben schafft der Dichter neue Naturmythen, da ihm alles lebendig wird („Es war, als hätt' der Himmel Die Erde still geküßt, Daß sie im Blütenschimmer Von ihm nur träumen müßt“. — „Läuten kaum die Maienglocken leise durch den Wald . . .“ — „Die Freude, das schöne leichtgläubige Kind, Es wiegt sich im Abendwinde: Wo Silber auf Zweige und Büsche rinnt, Da wirfst du die Schönste finden“). Der Dichter gibt die Bewegung weiter, die im Rauschen der Bäume und des Windes und der Brunnen, im Schimmer des Mondscheins zu ihm spricht und noch im Schlaf der Natur („Von fern nur schlagen die Glocken Über die Wälder herein, Ein Reh hebt den Kopf erschrocken Und schlummert gleich wieder ein“ — „Schweigt der Menschen laute Lust, Rauscht die Erde wie in Träumen Wunderbar mit allen Bäumen“). Eichendorff vermag ohne viel Einzelheiten zu schildern, mit wenigen wesentlichen Zügen nur gleichsam die Seele einer Landschaft zu geben wie der romantische Maler Kaspar David Friedrich in seinen Gemälden. Er trifft das Zauberwort, das die Natur zum Klingen bringt: „Schläft ein Lied in allen Dingen, Die da träumen fort und fort, Und die Welt hebt an zu singen, Triffst du nur das Zauberwort.“ In der Schrift „Zur Geschichte des Dramas“ ist der gleiche Gedanke in Prosa ausgesprochen: „In der Natur, in den Träumen der Waldeinsamkeit wie in dem Labyrinth der Menschenbrust schlummert von jeher ein wunderbares unvergängliches Lied, eine gebundene verzauberte Schöne, deren Erlösung eben die Tat des Dichters ist.“ Der Dichter ist für Eichendorff das Herz der Welt, derjenige, der „im Irdischen des Herren Spur erlöst“, Vertreter jener „großen tiefsinnigen Weltansicht, welche, indem sie das Diesseits ans Jenseits knüpft, aller irdischen Erscheinung eine höhere Deutung und Schönheit verleiht“.

Dieser religiöse Grundzug seines Wesens und seiner Beziehung zur Natur gibt seinem Dichten den Ton der Sehnsucht und Wehmut („Wenn einmal so gerührt die heiligen Lieder, Sein Leben taucht in die Musik der Sterne, Ein ewig Ziehen in wunderbare Ferne“), gibt ihm aber auch die Grundstimmung des Geborgenseins, das Harmonische, Unkomplizierte. Das Werden dieses Dichters war wie ein stilles Wachsen von innen, gemäß seinem Wort „Es ist nichts groß als was aus einem einfältigen Herzen kommt“ und seiner Mahnung „An die Dichter“: „Den lieben Gott laß in dir walten, Aus frischer Brust nur fröhlich sing, Was wahr in dir wird sich gestalten, Das andre ist erbärmlich Ding“. So hat sich, was wahr in ihm, aus einfältigem Herzen gestaltet zu überzeugender Einheit von Empfindung und Ausdruck, von Leben und Dichten. „Denn anders sein und singen, Das ist ein dummes Spiel.“ Das gilt nicht nur von seiner Wander- und Naturlyrik und der damit unlösbar verwobenen Liebeslyrik in schlichtem Volksliedton, auch von Gedichten anderer Inhalts und anderer Form, gilt von den ergreifenden Klagen um den Tod seines Kindes im „Totenopfer“ wie der spielenden Heiterkeit und gemessenen Grazie, mit der er die Krokowelt in „Sonst“ lebendig werden läßt — Pfizner hat das köstlich komponiert —; gilt von dem mannhaften Ringen und gläubigen Vertrauen in seinen geistlichen Gedichten und von den „Zeitgedichten“, in denen er mahnend und ernst zu seiner Zeit spricht oder dem frohen Soldatensinn von 1813 einen Ausdruck gibt, der nicht hinter den bekanntesten Liedern der Befreiungskriege zurückzustehen braucht, gilt auch von den wenig bekannten Sonetten. Wie er neben dem Volksliedton diese strengere Form meisterte, so war der Dichter des Blütenfrühlings und der Wanderlust, der rauschenden Brunnen und verträumten Gärten zugleich ernster Seher und Mahner seiner Zeit. Er faßte seinen Beruf, ähnlich wie Görres, den er so hoch verehrte, als Vermittlung der Botschaft

Gottes, als Stimme der Wahrheit. „Nächtlich macht der Herr die Kunde . . . An die Tore will ich schlagen, An Palast und Hütten: Auf! Flammend schon die Gipfel ragen, Wachet auf, wacht auf, wacht auf!“

Erst 1837 gab Eichendorff eine Sammlung seiner Gedichte heraus. Die vorher erschienenen waren zum Teil in Almanachen ans Licht getreten, zum Teil in den Erzählungen, denen sie zugehören, insbesondere in „Ahnung und Gegenwart“ und „Aus dem Leben eines Taugenichts“. Das ist bezeichnend sowohl für den Improvisationscharakter dieser Lyrik wie für den Stil dieser Erzählungen, die nicht nur durch die eingelegten Lieder von lyrischen Stimmungen erfüllt sind.

Der Roman „Ahnung und Gegenwart“, 1811—12 in Wien geschrieben, 1815 veröffentlicht, reiht sich durch zahlreiche Übernahme von Motiven in das Gefolge von Goethes „Wilhelm Meister“ ein. Andere Motive entstammen Eichendorffs eigenem Leben; das Heidelberger Schloß und sein Park, Waldwanderungen und Donaufahrt wirken nach und Menschen, die ihm begegnet. Nicht in getreuer Wirklichkeitschilderung, wie denn auch die Gestalten und Momente aus Goethes Roman einen anderen Charakter bekommen haben, nicht um ihrer selbst willen, als plastische Gestalten und reale Geschehnisse da sind, sondern als Stimmungsträger oder als Vermittler der Gedanken, die der Dichter aussprechen will. Eine Fülle von Stimmungen tut sich vor uns auf, den Stimmungen der Lyrik Eichendorffs verwandt. Aber das ist nicht der alleinige Inhalt des Romans. Alles Geschehen hat zugleich tiefere symbolische Bedeutung wie bei Novalis, und wie bei Novalis werden statt abgerundeter Darstellung von den Menschen und den Dingen nur Andeutungen oder, wie Gukow sagt, nur eine Seite gegeben, damit der Leser die andere selbst nachzeichne, wird nur ein Ton angeschlagen statt eines vollen Akkords, damit der Hörer die anderen in seiner

eigenen Seele anklängen lasse. Die Phantasie des Lesers wird so zu schöpferischer Mitarbeit, nicht zu bloßem Schauen angeregt. Darin liegt ebenso wie in Eichendorffs *Lyrik* und bei *Novalis* der Zauber, durch den diese Dichter manche ganz gefangen nehmen und nimmer loslassen, während sie auf andere, die nicht mitgehen können, überhaupt nicht wirken.

Im Unterschied von „*Heinrich von Ofterdingen*“ zielt Eichendorffs Roman nicht mehr auf die Herausführung eines dritten Reiches durch Vernichtung der Wirklichkeit hin, sondern gibt ein Nebeneinander von Ahnung und Gegenwart (der Titel ist bezeichnend), von einem Leben in Traum und Ahnung und Getriebenwerden von Stimmung und einem Leben in der Gegenwart mit real eingreifendem Handeln. Als ein Reise- und Künstlerroman im Stil des „*Sternbald*“, „*Godwi*“ und „*Florentin*“ beginnt die Geschichte, immer neue Menschen in sich einbeziehend, durch zufällige Begegnungen nur und scheinbar unbedeutende Geschehnisse sie miteinander verknüpfend, behält aber alle aufgenommenen Fäden in der Hand, zu einem zusammenfassenden Ende hin kunstvoll durchkomponiert, und mehr und mehr werden wir in reale Verhältnisse eingeführt. Der Held Graf Friedrich, Student und reisender Dichter am Anfang, nimmt trotz schwerer Enttäuschungen im Freunde und in der zu leicht gesinnten Geliebten den Kampf für das Ideal mit der Wirklichkeit auf sich, versucht in die politischen Verhältnisse seines Landes einzugreifen, erlebt am Staate, erlebt im Kriege (1809) neue Enttäuschungen und muß alle Ideale an der Wirklichkeit zerbrechen sehen. Dennoch bedeutet es kein Hinausflüchten aus der Welt oder Sichauflösenwollen im Unendlichen, wenn er am Schluß des Romans ins Kloster geht. Er geht nicht in müder Resignation, sondern als Kämpfer, um neue Kraft im Glauben zu gewinnen und dafür zu wirken, daß die Gemüter gereinigt werden und

„der Geist Gottes und das Große im öffentlichen Leben wieder in ihnen Raum gewinne“. Sein Freund Leontin geht nach Amerika, dort auf jungem Boden unmittelbar in das Getriebe des Räderwerks der Welt einzugreifen, während Graf Rudolf, ein Gescheiterter, der nicht in die Welt paßt und nicht glauben kann, der vom Wollen und Sehnen nicht hat zum Vollbringen kommen können, Typus des unfruchtbaren Romantikers, sich in Ägypten der Magie ergeben will.

Von einer Auflösung der Wirklichkeit um des Transzendenten willen wendet der romantische Roman sich mit Arnim und Eichendorff dem Kampf für das Ideal in der Wirklichkeit zu, läßt durch alle Enttäuschungen hindurch seine Helden den Weg zum Sicheinordnen in die Gesamtheit zurückfinden. Den Halt und festen Grund dazu gibt bei Arnim die Stellung zum Staat, bei Eichendorff die Religion. Das bloß poetische Leben wird verneint. Mehrere Dichterfiguren des Romans bedeuten eine Abrechnung Eichendorffs mit einer früheren Epoche seiner Entwicklung und anderen Richtungen der Romantik. Noch deutlicher tritt das in der umfangreichen Novelle seines Alters „Dichter und ihre Gefellen“ heraus, die manche Motive aus „Ahnung und Gegenwart“ wieder aufnimmt und mehr noch aus „Wilhelm Meister“ übernommen hat, aber mit der schon betonten Wandlung des Stils. Verschiedene dichterische Typen werden hier einander gegenübergestellt: die, die sich von der Poesie beherrschen lassen, sie ins Leben übertragen wollen und haltlos zugrunde gehen oder immer Komödiantennaturen bleiben und darum nichts ganz ernst nehmen können, und solche, die beherrscht und bewußt über ihrem Dichten stehen und sich und das Leben meistern. Diese bekennen sich zu dem Worte, das an Brentanos Bekenntnis (vgl. oben S. 216) anklingt: „Profession vom Dichten machen, das ist lächerlich, als wenn einer beständig verliebt sein wollte und noch obendrein auf öffentlicher

Straße.“ Wie Graf Friedrich, endet der Dichter Victor, nach allen Enttäuschungen und allem Umhertreiben, im geistlichen Beruf; noch deutlicher aber wird es hier ausgesprochen, daß das kein Sichzurückziehen sein soll, sondern nur Sammlung zum Kampf der Geister:

„Was wär denn Poesie, wenn sie in feinem Goldschnitt auf einer Morgentoilette durchzublätern wäre? Talent! Das ist nur ein Bliß, den der Herr fortzuschleudert in die Nacht, um zu leuchten, und der sich selbst verzehrt, indem er zündet. Nein, Freunde, genug endlich ist des weiblichen Sehnsens, wer gibt uns das Recht zu klagen, wenn niemand helfen mag! Nicht morsche Mönche, Quäker und alte Weiber, die Morgenfrischen, Bühnen will ich werben, die recht aus Herzensgrund nach Krieg verlangt. Auch nicht übers Meer hinüber blick ich . . . mitten auf den alten schwülen, staubigen Markt von Europa will ich hinunter steigen, die selbstgemachten Götzen, um die das Volk der Renegaten tanzt, gelüftet mich, umzustürzen und Luft zu hauen durch den dicken Qualm, daß sie schauernd das treue Auge Gottes wieder sehen im tiefen Himmelsgrunde. . . . O Freunde, das ist eine Zeit! Glückselig, wer darin geboren ward, sie auszusuchen!“

Mit diesen Worten nimmt Victor Abschied von den Freunden, die sich tätigem Leben im Staate zuwenden. Es ist die gleiche Stimmung, aus der Eichendorff 1815 in dem Gedicht „An die Freunde“ gesagt hatte:

„Jetzt ist der Friede wieder wohl gekommen,
Gesühnt ist manche Sünde vor'ger Zeit,
Doch wird der Kampf nicht von der Welt genommen,
So lang der Mensch sich ernst'rem Streben weicht.
Es hat der Krieg den Funken kühn entglommen,
Das Schlechte stürzt er um im blut'gen Streit.
Das Bess're auf den Trümmern aufzuführen,
Muß sich nun Geisterkampf lebendig rühren.“

Der Gegensatz, der in „Dichter und ihre Gesellen“ in den verschiedenen Dichtergestalten dargestellt ist, durchzieht fast das ganze Schaffen Eichendorffs. Für die Lyrik sei nur an das Lied „Die zwei Gesellen“ erinnert, das freilich den Vertreter der realen Seite im Philisterium enden läßt, während den anderen die tausend

Stimmen im Grund „sangen und logen“. Das ist das Motiv der lockenden Naturmächte bei Tieck, das Sirenenmotiv bei Brentano. In einem erst in unserem Jahrhundert bekannt gewordenen Märchen „Die Zauberei im Herbst“ hat Eichendorff es zuerst aufgenommen, offenbar noch von Tieck beeinflusst, aber mit festerer Stellungnahme auf der Seite des Gesunden, der im Gegensatz zu dem vom Leben Berauschten den Sirenenklängen nicht erliegt, sondern sicher steuert, wobei jedoch der Dichter die Lockungen herbstlicher Landschaft und schöner Frauen mit einer Kunst der Stimmungswiedergabe und Naturdarstellung gibt, die Tieck nie erreicht hat. Ausführlicher gestaltet die Novelle „Das Marmorbild“ das Motiv von Frau Venus. Frommer Glaube und echte Liebe sind hier die rettenden Mächte. Aber der eigentliche Reiz der Novelle liegt in den Sommernachtsstimmungen, in denen die Lockungen und Mahnungen in entzückendem Konzerte sich kreuzen, wie auch in der düster tragischen Novelle „Das Schloß Durande“, der am meisten realistisch gegenständlichen und anschaulichen, aber darum noch keineswegs besten Novelle Eichendorffs mit einer lehrhaft ausgesprochenen Moral, das Schönste die nur ihm eigene Wiedergabe der Naturstimmung ist. Seine novellistische Kunst ist nicht eine Kunst der Gestaltung von realen Geschehnissen und plastischen Menschen, sondern eine lyrische Kunst des Stimmungszaubers, die in immer wiederkehrenden Motiven sein eigenes Gefühl sich spiegeln läßt, die Grenze von Wirklichkeit und Traum verwischt und alles einbezieht in die Melodie seines Inneren. Im heiteren Spiel den Gegensatz der Welt der Poesie und der wirklichen Welt darzustellen, das ist ihm gemäßer als der tragische Ton, wie denn auch seine Verlustspiele künstlerisch höher stehen als seine Dramen. Und am überzeugendsten gelingt es ihm, Menschen zu zeichnen, deren glücklichem Seelenzustand die wunderbarsten Abenteuer nur wie gerade erwartet kommen, so

die „Glücksritter“ oder den „Taugenichts“. Die Novelle „Aus dem Leben eines Taugenichts“ gilt mit Recht als sein bestes Werk, ja ist in ihrer Art ein unvergleichliches Meisterwerk. Nicht im frohen Jugendübermut geschaffen als Bekenntnis zu einer romantischen Lebenskunstlehre, sondern von einem reifen pflichtenbeladenen Manne, der seine Träume ausschickt auf Ferienreisen, vermag sie doch mehr als irgend ein anderes Werk der Romantik Schlegels Preis der göttlichen Faulheit in der „Lucinde“ in Leben umzusetzen. Die Hingabe der Romantik an das Leben, die Natur und die Liebe, das unbekümmerte Sichtreibenlassen vom geliebten Leben ist hier in einer seligen und beseligenden Melodie gesungen, mit der man nur Mozarts Kompositionen vergleichen kann. Mit leiser, gar nicht bizarrer, ein klein wenig wehmütig lächelnder Ironie schwebt der Dichter über seinen Gestalten, wohl überzeugt, daß der Taugenichts im Grunde recht hat und ein unbekümmertes Leben mit der Natur, mit Blumen, Geigenspiel und Liebesträumen das Schöneren und an sich Wertvollere ist, aber in dieser Welt doch nur ein Traum sein kann, ein Traum jedoch, in dem wir einen Vorgegeschmack der Seligkeit einer anderen Welt empfinden. Und dieser religiöse Grundzug seines Wesens, dies Wissen darum, „daß dem Menschen die schöne Erde nur geliehen sei“, macht auch da, wo er nach außen gar nicht hervortritt, Eichendorffs Dichtungen irgendwie transparent, gibt den Grundafford der Melodie seiner Sprache.

VII. Romantische Dichtung II: Drama – Romantische Malerei und Musik

Die bisherige Charakteristik romantischer Dichtung hat deutlich gemacht, daß es sich hier im Gegensatz zur klassischen Dichtung nicht so sehr um plastische Gestaltung wie um malerische Farbengebung, nicht so sehr um architektonische Komposition wie um musikalische Stimmenführung handelt. Damit ist auch schon das Wesentliche über das Drama oder richtiger die dramatischen Versuche der Romantiker gesagt.

Im Gegensatz zur strengen architektonischen Geschlossenheit der Dramen Schillers oder der klassizistischen Werke Goethes sind die romantischen Dramen in viel stärkerem Maße Stimmungsausdruck, haben lyrischen Charakter, stehen der romantischen Erzählung näher. Diese Stilverschiedenheit hat ihren tieferen Grund in der Seelenverfassung und Weltanschauung. Die Romantiker waren keine Kämpfernaturen wie der geborene Dramatiker Schiller. Der harmonischen Natur des Novalis lag das Dramatische fern. Und die zwingende Tragik im Weltbild der Antike und im Weltbilde Schillers war den romantischen Anschauungen fremd. Soweit diese dualistisch waren, war ihr Ziel doch Überwindung des Dualismus, und sie glaubten an die Einheit des Lebens im Diesseits oder im Jenseits. Tragik konnte da nur ein Durchgangsstadium bedeuten, etwas zu Überwindendes. So wie auf dem Boden des Christentums, für das der Tod seine Schrecken verloren hat, keine Tragödie möglich ist und das Drama des Mittelalters und das christliche Drama

der Spanier Gnadendrama genannt werden kann, auch als Märtyrerdrama, weil es die Überwindung tragischer Konflikte durch die Hilfe der göttlichen Gnade zeigt, so ist auch das Drama der Romantiker Gnadendrama in diesem Sinne und tritt, ebenso wie das mittelalterliche Drama neben dem Reichtum der erzählenden und feiernden Dichtung, vor den anderen Gattungen zurück.

Die Romantiker haben dies selbst erkannt. Friedrich Schlegel hat in seiner ersten Periode, der der Grecomanie, das Drama als die vollkommenste Art der Poesie angesehen, die Umfang und Bestimmtheit erfordere und hat, wie auch sein Bruder August Wilhelm, eine Auffassung der Tragik, beruhend auf dem Konflikt von Freiheit und Notwendigkeit, von Menschheit und Schicksal, vertreten, die Schillers Anschauungen nahe kam, hat dann aber in der allmählichen Herausarbeitung seiner Überzeugung vom Wesen romantischer Poesie (vgl. oben S. 42f.) neben der „objektiven“ griechischen Tragödie die „interessante Tragödie“ Shakespeares als gleichberechtigt gesehen, „welche aus sentimentalen und charakteristischen Bestandteilen ein absolutes interessantes Ganzes organisiert“, und aufgezeigt, wie „Romeo und Julia“ ein Gedicht von dramatischer Form sei, „dessen Einheit eine musikalische Stimmung oder lyrische Gleichartigkeit ist“, eine Gegenüberstellung, die August Wilhelm Schlegels „Vorlesungen über die dramatische Kunst und Literatur“ (1809) näher ausführen. Verglichen mit der außerordentlichen Hochschätzung des Romans als romantischer Poesie schlechthin hat Friedrich Schlegel nun das Drama relativ gering geachtet. „Wir sollten eigentlich gar kein Drama machen, es werden doch alle romantisch“, bemerkt sein Freund Schleiermacher einmal. Und August Wilhelm legt in seinen Berliner Vorlesungen dar, „daß die großen modernen Dramatiker, ja die ganze Form unserer Schauspiele nach dem Prinzip des Romans beurteilt werden muß“. Die genaue Kenntnis

Calderons und die entschiedene Hinneigung zur katholischen Sphäre haben Friedrich Schlegel schließlich verschiedene Stufen der dramatischen Kunst unterscheiden lassen, deren erste Dramen seien, die die glänzende Oberfläche des Lebens darstellen, auf deren zweiter Werke stehen mit tief in das Innere eingreifender Charakteristik und Aussprache eines tiefen Sinnes, deren dritte aber das Ziel habe, „das Rätsel des Daseins nicht bloß darzulegen, sondern auch zu lösen“ und zu zeigen, wie „das Ewige aus dem irdischen Untergange hervorgeht“, Dramen, „wo aus allem Tod und Leiden ein neues Leben und die Verklärung des inneren Menschen herbeigeführt wird“ (Geschichte der alten und neuen Literatur).

Ein anderer Theoretiker der Romantik, Adam Müller, hat in seinen Vorlesungen über die dramatische Kunst darauf hingewiesen, daß das griechische Drama uns in religiöser Beziehung nicht mehr genügen kann, wir vielmehr eine andere Stellung zum Tode gewonnen haben und das neue Drama darum nicht mit der Katastrophe endige, sondern diese nur einen Wendepunkt bedeute, auf den das „Himmelfahrtsmoment“ der inneren Erhebung des Helden folge. Adam Müller legt das an Goethes „Egmont“ dar. Noch mehr trifft es auf romantische Dramen zu und auf Dramen Heinrich von Kleists.

Die eigenen Dramen der Brüder Schlegel entsprachen nur wenig ihren theoretischen Einsichten. August Wilhelms „Jon“ ist ein klassizistisches Drama, das viel von Goethes „Iphigenie“ gelernt hat. Friedrichs „Marcos“, für das sich ebenso wie für den „Jon“ Goethe einsetzte, hauptsächlich zur Erziehung seiner Schauspieler, die schwierige Verse sprechen lernen sollten, ist mehr ein Experiment als ein Kunstwerk, ein Versuch, Wirkung und Tragik des antiken und des Calderonschen Dramas zu verbinden, sowohl in der Form (antike Tri-

meter mit romanischen Assonanzen und eine Fülle anderer Verhältnisse) wie in dem recht ansehnlichen Gehalt, im Ergebnis ein künstliches Gebilde ohne eigenes Leben.

Weit mehr als auf ihre eigenen Werke trifft das, was die Brüder Schlegel zur Charakteristik des romantischen Dramas sagen, auf die Werke Ludwig Tiecks zu. Dieser war trotz seiner jahrzehntelangen Shakespearestudien kein Tragiker, ja im Grunde nicht einmal Dramatiker, und hat bezeichnenderweise am meisten von den Spätwerken Shakespeares (Wintermärchen, Sturm, Perikles) gelernt, von diesen lose gefügten Werken offener Form. Dieser Einfluß verstärkte die Überzeugung, die er aus Goethes „Götz“, seinem Dieb- und Räuberwerk, und aus dem „Wilhelm Meister“ gewonnen und aus den Lehren Friedrich Schlegels, daß nämlich die dramatische Form ebenso wie der Roman zur Darstellung eines Lebens zu verwenden sei. Dazu kam die Einwirkung Calderons in manchen formalen Einzelheiten sowohl wie in der Gesamtauffassung vom Walten göttlicher Vorsehung an Stelle des antiken Schicksals. Tiecks frühe Dramen hat man mit Recht Schicksalsdramen genannt. Sie sind dramatisch geschlossener als die späteren. Seine Hauptwerke aber zeigen nach Steffens zutreffender Charakteristik, wie Tieck sich hatte „durch Friedrich Schlegel zu jener auseinanderfließenden Art der Dramen verleiten lassen, die, indem sie eine Welt darstellen wollen, eine kaum zu übersehende Mannigfaltigkeit des Verhältnisses wie der dargestellten Leidenschaften und Ereignisse herbeiführten“. Das gilt insbesondere von „Leben und Tod der heiligen Genoveva“ — schon der biographische Titel ist bezeichnend — und „Kaiser Octavian“, in denen das lyrische Moment, die Stimmung, das Beste ist, die eigentliche Handlung aber fast unübersehbar zerfließt, von einer Fülle von Episoden und Nebenhandlungen durchsetzt, die gleichsam die musikalischen Variationen des einen Hauptthemas darstellen.

Nicht das eigentlich Dramatische ist Tiedé wesentlich, das Hebbel etwa in der Gestalt des Golo aus dem Genovevastoff heraus hob; ihm kommt es vielmehr darauf an, das Leben der Heiligen, einer passiven Natur, von ihrer Kindheit an in Mitte der mittelalterlichen Welt darzustellen, und die Einheit des Werkes liegt in dem religiösen Ton, der nicht einmal ganz echt ist, nur stimmungsmäßig erfehnt. Der dramatische Bau ist so locker, daß, wie im „Wintermärchen“ die Zeit, der heilige Bonifatius zwischen den Akten auftreten muß, um zu erzählen, was sich inzwischen ereignet hat. Noch mehr zerfließt die Handlung des „Kaiser Octavian“, der von epischen und lyrischen Partien durchsetzt ist, mit mancherlei Versarten experimentiert bis zu dem kindlich anmutenden Schospiel und auf wechselndem Schauplatz die ganze mittelalterliche Welt vorführen will, „den ganzen Umkreis des Lebens und die mannigfaltigsten Gesinnungen anzudeuten“, aber doch seine Einheit hat, nicht in der dramatischen Handlung, sondern im Stimmungsmäßigen und im Weltanschaulichen, das auf die Liebe zentriert ist. „Die dichterische Ansicht der Poesie und Liebe aussprechen“ ist das Ziel des Dichters.

Die Mischung von Tragik und Komik in diesem Lustspiel, für die Shakespeare das Vorbild gab, ist für das Drama der Romantiker überhaupt bedeutsam und entspricht ihrem Lebensgefühl. Tiedé nahm sie im „Fortunat“ wieder auf, wohl demjenigen seiner Dramen, das seinem eigenen Wesen am meisten entsprach mit seiner tragisch ironischen Grundstimmung und der Lehre der Resignation und Mäßigung. Die Darstellung ist hier realistischer, ja derber und trotz der losen Komposition im einzelnen doch theatergerechter. Der Dichter schließt sich enger an die Volksbuchquelle und an die Form des älteren englischen Dramas an und ist von dem Wunsche erfüllt, ein Volksdrama zu schaffen. Es ist bezeichnend, wie Tiedé sich in den Phantasusgesprächen über dieses

Wert ausläßt: „Mir schien immer dieser Gegenstand . . . ganz undramatisch zu sein. Unser Freund hat uns genau genommen in jedem Akt eine eigene, fast für sich bestehende Geschichte vorgetragen, und das Band, welches sich verknüpfend durch alle zieht, ist nur schwach“, sagt der eine der Freunde; aber ein anderer erwidert, daß ihm das gerade gefalle; „wir treten immer in eine neue Welt und Umgebung, die Einfalt des Helden ist liebenswürdig, und am Ende finden wir ihn als vornehmen und gebildeten Mann wieder“. Also der Inhalt dieses Dramas ist dem des Goetheschen Meister-Romans ähnlich, das Drama hier eine Lebenskunstlehre, ein Leben als Buch, wie es Friedrich Schlegel vom Roman fordert, und die Bewegung des Lebens bedingt den Fluß, dramatisch gesehen das Zerfließende des Geschehens. Die Reisetchnik des Romans ist hier wie auch schon im „Octavian“ auf das Drama übertragen. Hat Schlegel die Komposition und den Stil des „Wilhelm Meister“ als musikalisch charakterisiert, so vergleicht einer der Freunde im „Phantasmus“ den Fortunat mit einem musikalischen Stück und seinen Variationen.

In stärkerem Maße noch trifft ein solcher Vergleich mit einem Musikstück auf Brentanos Drama „Die Gründung Prags“ zu, das den gleichen Stoff wie Grillparzers tief sinnige Libussatragödie behandelt. Brentanos Werk, das im strengen Sinne nicht Drama genannt werden kann, war ursprünglich als Oper geplant, wie zahlreiche Bemerkungen über musikalische Begleitung noch zeigen. So sehr der Dichter auch, theoretischen Einsichten entsprechend, die er in seinen Bühnenkritiken ausgesprochen hat, um den architektonischen Bau dieses Werkes bemüht war — das gleichzeitige Bemühen um architektonische und um musikalische Gestaltung ist charakteristisch —, die Wirkung des Gedichtes geht nicht von den dramatischen Momenten aus, die in der Fülle der verzweigten und verwickelten Handlung, in der epischen

Breite und dem lyrischen Überschwang ersticken, sondern von den lyrischen Einzelheiten, dem Stimmungszauber einzelner Szenen und der geradezu musikalischen Gesamtwirkung. Mit Recht hat man dieses Werk eine symphonische Dichtung genannt. Nicht nach dramatischen, sondern nach musikalischen Gesetzen ist es gebaut, in viel weitgehendem Maße als die großen Dramen Tiecks. Auf die Themen, die Leitmotive und deren Variationen, auf die Kontrastierung der Sätze, auf die lyrisch gedankliche Ausmalung der Höhepunkte kommt es Brentano seinem Wesen gemäß mehr an als auf dramatische Konzentration.

Die offene Form der Handlungsführung mit nur lose aneinander gereihten Begebenheiten, die oft mehr durch ihre symbolische Bedeutung als durch die tatsächlichen Vorgänge verbunden erscheinen, teilt Brentanos Drama ebenso wie die Bevorzugung historischen, beziehungsweise legendären Inhalts mit den Dramen anderer Romantiker, so Arnims und Eichendorffs. Auch mehrteilige Dramen zeigen die offene Form, indem sie nicht zur klassischen Geschlossenheit der Trilogie streben, sondern zweiteilig bleiben wie Tiecks „Octavian“ und „Fortunat“, Zacharias Werners „Söhne des Tals“ oder Achim von Arnims „Halle und Jerusalem“. Das letztere Werk ist im ersten Teile, der sich an Gryphius' „Cardenio und Celinde“ anlehnt, noch relativ geschlossen, gibt aber in der selbständigen Fortsetzung nur lose Aneinanderreihung von Szenen an Hand einer Pilgerfahrt. Spätere Dramen Arnims wie „Die Gleichen, Schauspiel in 6 Aufzügen“ mit sehr bezeichnender und interessanter Behandlung des Eheproblems oder „Die Päpstin Johanna“ sind geradezu Mischformen von Roman und Drama zu nennen, Dialogszenen, die durch erzählende Berichte verbunden sind. Dennoch zeigen einzelne Szenen in „Halle und Jerusalem“, wo z. B. die lange erzählende Exposition des Gryphius in Handlung

aufgelöst ist, oder in dem Ritter- und Schicksalsdrama „Der Auerhahn“ eine starke dramatische Begabung, die nur immer wieder von dem Episodenwerk einer allzu reichen Phantasie überwuchert wird. Und wie der Erzähler Arnim neben den phantastischen Novellen offener Form das novellistische Meisterstück von geradezu Kleistischer Haltung „Der tolle Invalide“ geschaffen hat, so auch der Dramatiker neben den Romanen in Dramenform die relativ geschlossenen und überraschend lebendigen und schlagkräftigen Stücke aus heimatlicher Geschichte voll derben Humors, an altdeutschen Schwänken geschult, und mit vaterländischem Ethos wie „Gelinde“, „Die Vertreibung der Spanier aus Wesel“ oder das groteske, aber eines tieferen Sinns nicht ermangelnde Puppenspiel „Die Appelmänner“, das Hebbel aufs höchste bewundert hat. Seine Freunde hatten so ganz unrecht nicht, wenn sie von Arnim das neue Drama erwarteten. Außerem Erfolg hat er freilich nicht gehabt.

Mehr war dieser Zacharias Werner beschieden, den Berliner Kritiker als den berufenen Nachfolger Schillers feierten. Es ist hier der Raum nicht, die widerspruchsvolle und viel geschmähte Persönlichkeit dieses Mannes zu charakterisieren, der nach vielen Irrfahrten und Kämpfen, den schwersten mit seiner eigenen Natur im Taumeln zwischen asketischer Mystik und Sinnenlust, in der katholischen Kirche Frieden fand und ihr ein überzeugter und stark wirkender Prediger wurde. In der romantischen Geistesgeschichte spielt Werner die Rolle eines Mannes, der den Forderungen der Ideen, die ihn anzogen und die er vertreten wollte, insbesondere des Novalis' Auffassung von Liebe und Tod und Schleiermachers Mittleridee, nicht gewachsen war und an ihnen scheiterte. In der Geschichte des Dramas ist er der Hauptvertreter des romantischen Dramas offener Form mit musikalischen Kompositionselementen und symbolischer Bedeutung der Geschehnisse. Seine große dramatische

Begabung läßt ihn zu dieser Dichtungsform auch da greifen, wo er undichterische Ziele verfolgt, wo er predigen und lehren will und in ekstatischer Aussprache werben für seine Idee. Da macht er die Bühne zur Kanzel. So entstehen die Templertragödie „Die Söhne des Tals“ und das andere Doppel drama, dessen zweiter Teil nicht erhalten oder nicht vollendet ist, „Das Kreuz an der Ostsee“, das wie „Die Gründung Prags“ oder die Dramen Fouqués Heidentum und Christentum im Kampf miteinander darstellt, ein Lieblingsthema der Romantik; Werke großer Intentionen und mit ausgesprochen theatralischer Begabung im einzelnen, aber voller Widersprüche und Unklarheiten, an einer Überfülle der Handlungen leidend und allzu bepackt mit lehrhaften Elementen in langen Reden. Dramatisch straffer gehalten ist das später widerrufene, so unlutherische Luther drama „Die Weihe der Kraft“, das stilisierende und realistische Gestaltung zu vereinen sucht und sehr großen Erfolg hatte, und die der „Penthesilea“ Kleists entfernt verwandte „romantische Tragödie mit Gesang“ „Wanda, Königin der Sarmaten“, die Goethe auf die Bühne brachte. Sein bekanntestes Werk, „Der 24. Februar“, die Lösung einer Aufgabe, die Goethe ihm gestellt hatte, um ihn auf den Weg strenger dramatischer Form zu weisen, von stärkster Konzentration der Form und der Wirkung, die bis zum äußersten geht, stellt in seinem Gesamtcharakter nur einen Seitentrieb dar, hat aber Schule gemacht in der ein Jahrzehnt lang so beliebten Gattung der Schicksalsdramen, die Müllner, Houwald und auch noch der junge Grillparzer pflegten. Diese Schicksalsdramen sind oft als die Dramen der Romantik angesehen worden. Sie gehen zurück auf Anregungen früherer Zeit, auf den fatalistischen Zug des 18. Jahrhunderts, der das Gegengewicht gegen den Rationalismus war, und entsprechen der passiven Natur des romantischen Menschen, unterscheiden sich aber von dem Schicksals-

drama vermeintlich antiker Richtung, wie der „Braut von Messina“, die die Romantiker bekämpften, durch das Moment der Versöhnung und den Glauben an höhere Vergeltung und göttliche Gerechtigkeit, wie schon Tieck's „Karl von Bernad“ zeigt. Im Gesamtbild der Romantik kommt ihnen nur eine ähnlich untergeordnete Stellung zu, wie dem „24. Februar“ im Schaffen Werners. Die großen Lebensdramen sind da von ungleich größerer Bedeutung.

Diese großen Dramen sind nicht eigentlich Tragödien, enthalten in den reichen Bildern des Lebens, die sie entwerfen, auch mancherlei komische Elemente in einer Mischung, die bei Shakespeare ihr Vorbild fand, und gehen zum Teil, so „Octavian“ und „Fortunat“, ins Lustspiel über. In der Komödie haben die dramatisierenden Romantiker, nur Werner ausgenommen, denn auch ihr Bestes gegeben.

Die romantischen Komödien zeigen die Nachwirkung der literarhistorischen Studien. Sie haben Anregungen erfahren von den englischen Komödien Shakespeares und auch Ben Johnsons und Metchers, so besonders bei Tieck, von der italienischen Komödie Gozzis, bei Tieck wie bei Brentano, vom altdeutschen Schwanke des 16. und 17. Jahrhunderts, besonders bei Arnim, und noch von Goethes Farcen in Hans Sachs'scher Manier. Doch haben all diese und andere Werke nicht mehr als Anregungen und Vorbilder im einzelnen geben können. Erwachsen ist die Komödie der Romantiker aus ihrer Stellung zum Leben. Schon der griechenbegeisterte Friedrich Schlegel hat ihrer Wertung der Freude Ausdruck gegeben in dem Aufsatz „Über den ästhetischen Wert der griechischen Komödie“:

„Die Griechen hielten die Freude für heilig, wie die Lebenskraft; nach ihrem Glauben liebten auch die Götter den Scherz. Ihre Komödie ist ein Rausch der Fröhlichkeit, und zugleich ein Erguß heiliger Begeisterung . . . Diese Vermählung

des Leichtesten mit dem Höchsten, des Fröhlichen mit dem Göttlichen, enthält eine große Wahrheit. Die Freude ist an sich gut, auch die sinnlichste enthält einen unmittelbaren Genuß höheren menschlichen Daseins. Sie ist der eigentümliche, natürliche und ursprüngliche Zustand der höheren Natur des Menschen; der Schmerz erreicht ihn nur durch den geringeren Teil seines Wesens."

Diese geradezu dionysische Freude am Leben in seiner Bewegtheit, am Leben an sich ist eine Hauptwurzel der romantischen Komödie. Brentano hat das in der Vorerinnerung zum „Ponce de Leon“ ausgesprochen:

„Ich strebte das Komische und Edlere hauptsächlich in dem Mutwill unabhängiger fröhlicher Menschen zu vereinigen, und um diesen Mutwill als Element in ihnen voranzusetzen, habe ich ihre Sprache durchaus frei und mit sich selbst in jeder Hinsicht spielend gehalten. Ich hatte kein Muster vor mir, als die Fröhlichkeit meines eigenen Herzens, und der Freunde, deren es sich gern erfreut."

Es ist der „Mutwill der Gesundheit“, von dem Brentanos Philisterabhandlung spricht, die man geradezu einen Kommentar der romantischen Komödie nennen kann. Die große Bedeutung der romantischen Geselligkeit für dieses Lebensgefühl und für die Entstehung der Komödie ist in den Worten Brentanos schon angedeutet. Die dem Leben hingeebene geistprühende Fröhlichkeit der jungen Menschen, die aneinander sich entzündeten, lebt in den besten ihrer Komödien weiter. Und damit zugleich, was in ihren ernsten und scherzhaften Gesprächen immer wieder mit Notwendigkeit zum Ausdruck kam, der Gegensatz, in dem sie sich zu der starren Welt der Philister fühlten und zu der Literatur der Aufklärung, die dem Philistertum, seiner Nützlichkeitmoral und seiner mechanischen Weltansicht schmeichelte. Schon das Athenäum hatte begonnen, diese Welt zu verspotten, August Wilhelm Schlegel seine geistreichen Parodien dagegen gerichtet. Die Komödien setzen das fort.

Es war im besonderen die Abneigung der Romantiker gegen Zffland und Rozebue und die Schar ihrer

Anhänger, die mehrere Komödien ins Leben gerufen hat. Tieds „Gestiefelter Kater“, der mit seiner köstlichen Verspottung des Zuschauergesprächs diese Reihe eröffnet, ist als Abwehr einer Schrift von Böttiger über Jffland entstanden. Tied selbst berichtet, wie die Freunde erstaunten über dieses Buch, das Kleinlichkeiten und Nebensachen für das Wesen der Kunst ausgab.

„Alle meine Erinnerungen, was ich zu verschiedenen Zeiten im Parterre, in den Logen oder den Salons gehört hatte, erwachten wieder, und so entstand und ward in einigen heiteren Stunden — [Tieds Improvisationsbegabung] — dieser Kater ausgeführt. Es kam mir nicht darauf an, irgend jemand durch Bitterkeit erniedrigen zu wollen, einen Satz eigensinnig durchzusechten, oder das Bessere nur anzupreisen, sondern das, was mir als das Alberne und Abgeschmackte erschien, wurde als solches mit allen seinen Widersprüchen und lächerlichen Anmaßungen hingestellt, und an einem ebenso albernem, aber lustigen Kindermärchen deutlich gemacht.“

In „Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack“, worin ein nüchterner Aufklärungsvertreter in den Garten der Poesie gerät, fand diese Komödie eine Art Fortsetzung, in dem Schauspiel „Die verkehrte Welt“ ein Gegenstück. Und der junge Brentano, nach Dorotheas treffendem Ausdruck bemüht, „der Tied des Tieds zu sein“, hat in der Farce „Gustav Wasa“ Nozebues Stück dieses Namens parodiert und den gegen die Romantik gerichteten „Pythagoräischen Esel“ heimgezahlt. Auch hier tritt der von Tied befeindete Böttiger auf, und wie bei Tied kommen nicht nur Menschen und Tiere und Schauspieler und Publikum, sondern auch die Theaterrequisiten und Orchesterinstrumente zu Wort. Tied suchte seinen Nachahmer in dem Fastnachtschwank „Der Autor“ abzuschütteln; die Romantiker brauchten die Waffe des Spotts auch gegeneinander und verschonten sich selbst nicht, was bei ihrer Lehre von der Ironie selbstverständlich ist. Noch in den viel späteren Komödien Eichendorffs lebt diese Bezugnahme auf literarische

Strömungen der Zeit fort, in „Krieg den Philistern“ und „Meyerbeths Glück und Ende“, und auch in dem Maler und dem Dichter des köstlichen Lustspiels „Wider Willen“, den satirischen Ausfällen in „Dichter und ihre Gefellen“ entsprechend. Und Kerner („Die Reiseschatten“), Grabbe („Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“), Platen („Die verhängnisvolle Gabel“, gegen das Schicksalsdrama gerichtet, „Der romantische Odipus“) und andere haben von den romantischen Literaturkomödien gelernt.

Doch diese sind in ihrer Mehrzahl keineswegs nur um des Literarischen willen geschrieben worden, vielmehr aus der Freude am Spiel. Eine Freude am Spiel, die bewußt geworden und romantisch potenziert ist zum Spiel des Spieles. In diesen und anderen Komödien wird selbst wieder Komödie gespielt, sowohl bei Tieck wie in Brentanos „Ponce“ oder in Eichendorffs Lustspiel „Die Freier“. In der „Verkehrten Welt“ stellt das Theater ein Theater vor. Die Zuschauer sind Mitspieler, und die Bühne stellt den Zuschauerraum einer weiteren Bühne dar.

„Es ist gar zu toll. Seht, Leute, wir sitzen hier als Zuschauer und sehen ein Stück; in jenem Stück sitzen wieder Zuschauer und sehen ein Stück, und in jenem dritten Stück wird jenen dritten Akteurs wieder ein Stück vorgespielt . . . Man träumt oft auf ähnliche Weise, und es ist erschrecklich; auch manche Gedanken spinnen und spinnen sich auf solche Art immer weiter und weiter ins Innere hinein. Beides ist auch, um toll zu werden.“

Die Personen des Stückes wissen so selbst nicht mehr, sind sie Zuschauer oder Schauspieler. Ein Schwindel erfasst sie und uns. Schein und Wirklichkeit sind nicht mehr zu trennen. Alle Realität ist aufgehoben. Aufgehoben ist auch die Zeit bis zu dem tollen Einfall im „Zerbin“, das Stück rückwärts drehen zu lassen. Die spielende Phantasie triumphiert. Und auch noch in diesem tollen Komödienschwank lebt sich das romantische Streben nach Überwindung der Grenzen der Endlichkeit aus in un-

verkennbarem Gegensatz zur klassischen Kunst — Brentanos „Ponce de Leon“ konnte darum von den Weimarer Preisausschreibern nicht gekrönt werden —.

So dem tiefsten Streben der romantischen Bewegung verwurzelt, zeigt die romantische Komödie in allem übermütigen Spiel doch auch tiefere Bedeutsamkeit, ist auch sie Seelenausdruck. Und in allem frohen und heiteren Scherz klingt ein Ton der Wehmut mit, der Wehmut über die Gebrochenheit oder Zerbrechlichkeit der Welt, ein Sehnen aus dieser unvollkommenen Welt heraus zu reinem Sein, aus dem Bedingten zum Unbedingten hin. Diese Wehmut und ihre Kehrseite, die romantische Ironie, die den Abstand des Unendlichen vom Endlichen bewußt macht (vgl. oben S. 43 ff.), stellt eine weitere Wurzel der romantischen Komödie dar. Brentanos übermütige Verkleidungskomödie „Ponce de Leon“ ist zugleich eines seiner tiefsten, persönlichsten und ergreifendsten Selbstbekenntnisse und entbehrt keineswegs eines tieferen Sinnes, den man pädagogisch formulieren kann als Erziehung des Jünglings zum Mann. Es sind Motive und Stimmungen dieser Komödie, die in Brentanos späterem Drama „Mozs und Zmelde“ ins Tragische gewandt sind, aber weniger zwingend motiviert, weniger überzeugend.

Wie Brentano haben auch Tieck und der so anders geartete Eichendorff in ihren Komödien Überzeugenderes und Vollenderes zu geben vermocht und ihr eigenes Wesen reiner aussprechen können als in den großen Dramen. Blieben diese auf dem Wege von der Erzählung zum Drama stecken, so zeigen die Komödien dagegen freie und sichere Beherrschung der dramatischen Technik und überzeugende Gewandtheit der Handlungsführung. Viel zu wenig sind diese Komödien bis heute bei uns gewürdigt worden. Aber das neu erwachte Verständnis für einen ihrer Nachfahren, Georg Büchners Lustspiel „Leonce und Lena“, das eine dionysische Ko-

mödie im Sinne Friedrich Schlegels darstellt und auch noch den Unterton der Gebrochenheit und Wehmut anklingen läßt, wird auch den romantischen Komödien zugute kommen.

Allgemeinste Anerkennung dagegen, doch nicht als romantische Komödie, vielmehr — einseitig aufgefaßt — als realistische Milieu- und Charakterschilderung hat Kleists Lustspiel „Der zerbrochene Krug“ gefunden.

Daß Heinrich von Kleist nicht ohne weiteres den Romantikern zuzurechnen sei und von ihnen selbst nicht als einer der Ihren angesehen wurde, ist schon oben gesagt worden. Er hat seinerseits in Aufsätzen der Berliner Abendblätter gegen die romantische Lehre von der religiösen Grundlage der Kunst, gegen die Nachahmung alter Meister in der Malerei (der Nazarener, vgl. unten) polemisiert und gegen die Überwertung des Formalen bei manchen Schülern der Romantik. Er stellte dem die Rechte der Phantasie und der ursprünglichen Empfindung gegenüber. „Denn die Aufgabe, Himmel und Erde, ist ja nicht ein anderer, sondern ihr selbst zu sein und euch selbst, euer Eigenstes und Innerstes durch Umriß und Farben zur Anschauung zu bringen!“, ruft er den Malern zu und gesteht von sich selbst: „Wenn ich beim Dichten in meinen Busen fassen, meinen Gedanken ergreifen und mit Händen, ohne weitere Zutat, in den Deinigen legen könnte, so wäre, die Wahrheit zu gestehen, die ganze innere Forderung meiner Seele erfüllt.“ Seine Dichtungen sind in der That Ausdruck seiner seelischen Bewegungen, seiner inneren Spannungen und Sehnsüchte; doch nicht in lyrischen Formen; vielmehr wies ihn seine Anlage ganz und gar auf das Drama hin. Man hat ihn mit Recht den ursprünglichsten Dramatiker in der deutschen Dichtung genannt.

Schon das trennt ihn von den Romantikern. Er war gar nicht lyrisch veranlagt. Seine lyrischen Dichtungen sind künstlerisch von geringer Bedeutung, das beste in

ihnen dramatische Momente. Die lyrische Weichheit, die seinem Wesen nicht fremd war, ging in die Gestalten seiner Dramen über, ohne diesen Werken darum den halb lyrischen Zwittercharakter zu geben, den so viele romantische Dramen haben. Wie auch, gleichfalls im Gegensatz zu Tieck und anderen Romantikern, alle Verbindung dramatischer Form mit epischen Elementen ihm ganz fern lag. Alles Erzählende — und die „Penthesilea“ z. B. enthält der Berichte übergenug — ist bei ihm immer in dramatische Bewegung umgesezt, in dialogische Frage und Antwort oder Unterbrechungen durch Ausrufe, und die Schilderungen selbst — und das ist fast wichtiger noch — lassen lebendig bewegte Szenen, nachdrückliche Gebärden und die Spannung erregten Dialoges vor den Hörern erstehen. Alles ist Handlung, Bewegung, Ausbruch, Kampf.

Diese ursprüngliche dramatische Veranlagung des Dichters lebt auch in seinen Novellen, die durchaus dramatisch sind, von einer Geschlossenheit des Aufbaus, die man geradezu klassisch nennen muß, mit einer Steigerung und Spannung, die bis zum letzten, bis zur Gefahr des Zerreißen geht, mit schärfster Nebeneinanderstellung der Kontraste, mit äußerster Leidenschaftlichkeit des Tempos in der Erzählung wie im Bau der Sätze, die aber doch immer beherrscht bleibt, und das anschauliche Voraugenführen sowohl der Gebärden der Personen wie charakteristischer Einzelheiten ihrer Umwelt nicht gering achtet. Es geht dies aber nicht aus epischer Freude des Schilderns hervor, sondern dient zur anschaulichen Verlebendigung der berichteten Vorgänge. Wohl die dramatischsten Novellen der deutschen Literatur, vom Dichter selbst nur als Nebenarbeit angesehen, aber doch auch aus seinem eigensten Erleben erwachsen — was hier nicht ausgeführt werden kann — und Meisterwerke ihrer Gattung.

Die Vereinigung von Geschlossenheit des Aufbaus und Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks, die die Novellen

charakterisiert, ist auch den Dramen Kleists eigentümlich. In der Wahrung der Reinheit dramatischer Form von den dramatischen Dichtungen der Romantiker weit abstehend, zeigen sie, die einzelnen Werke freilich in verschiedenem Grade, eine Geschlossenheit der Handlung, für die das Drama der Antike das Vorbild gegeben hat. So „Der zerbrochene Krug“, den Goethe bei der Auf-
führung in Weimar durch Zerlegung in drei Akte mit Pause dazwischen um seine Wirkung gebracht hat, der „Robert Guiskard“, soweit man nach dem Fragment über das ganze Werk urteilen mag, und vor allem „Penthesilea“, deren Geschehnis sich in atemberaubendem Geschehen in einem Zeitraum von wenigen Stunden vollendet. Keine Pause darf die Darstellung dieser Tragödie unterbrechen; das für die Nerven des Zuschauers notwendige Ausruhen zwischen den Szenen leidenschaftlichen äußeren und inneren Kampfes bringt die Handlung selbst in der Szene der rosenpflückenden Mädchen und in der anderen, in denen dies Rosenmotiv weitergeführt wird. Auf dies Drama äußerster Spannung, stärkster Konzentration und strenger Linienführung der Handlung bei leidenschaftlichem Sichausleben in der Sprache, das von der Antike gelernt hat, aber in seinem Wesen ganz unantisch ist, eher noch dionysisch als apollinisch zu nennen, und darum Goethe zurückstieß, folgt als Gegenstück „Das Käthchen von Heilbronn“, ein Werk gelösterer Form, dasjenige, in dem Kleist der Romantiker am nächsten steht. Statt erschütternder Tragik und unerfüllbarer Sehnsucht ist hier die Erfüllung eines Traumes in einer bunten Märchen- oder Legendenwelt dargestellt, und das eben bedingt die offene Form, die vom romantischen Drama und auch von Shakespeare — so auch in dem Wechsel von Vers und Prosa — Anregungen empfangen hat. Shakespeare war ja auch der Dichter, der Kleists Erstlingsdrama „Die Familie Schroffenstein“ nachdrücklich befruchtet hat und dessen individualisierend realistische

Technik und dessen sprachliche Leidenschaft und immer anschauliche Bewegtheit auch in den streng geschlossenen Dramen Kleists nicht so sehr Nachahmung gefunden wie verwandte Wesenszüge zum eigenen Ausdruck ermutigt hat.

Was Kleist in dem Guiskard-Drama erstrebte, dessen Vollendung seinem leidenschaftlichen Ehrgeiz nicht gelang, was aber in der „Penthesilea“ denn doch erreicht wurde und in anderer Art auch im „Zerbrocheneu Krug“, das sieht man wohl auf Grund einer Äußerung Wielands, dem Kleist aus dem „Guiskard“ vorgetragen hat, in einer Vereinigung des antiken Dramas von Aeschylos und Sophokles mit dem neueren Drama Shakespeares, des architektonisch gebauten streng geschlossenen Dramas typisierend idealisierenden Stils mit dem Drama offener Form, dem bewegte Lebenswiedergabe und individualisierende, charakterisierende Menschen Darstellung das Wesentliche ist. In der Tat ist damit Bedeutungsvolles zur Charakteristik des Kleistschen Dramas gesagt. Ob aber auch das Ziel bezeichnet, das Kleist im Auge hatte, als er mit dem „Guiskard“ ringend von seiner „Entdeckung im Reiche der Kunst“ schrieb, das ist schwer zu sagen. Vielleicht hat er, der die Musik als „die Wurzel aller übrigen Künste“ betrachtete und glaubte, „daß im Generalbaß die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten sind“, etwas anderes noch mit jener Entdeckung gemeint, eine Verbindung dramatisch-dichterischer und musikalischer Stilmomente. Auch das ist nicht mehr als Vermutung, und wir sind darum noch nicht berechtigt, „das musikalische Drama“ als Kleists Kunstziel zu bezeichnen, zumal bei ihm durchaus zweifelhaft ist, wie weit die Wirkungen seiner Kunst bewußter künstlerischer Absicht entspringen. Die Gefahr, daß man dem Dichter zu viel Absicht unterlegt, ist groß. Immerhin aber wird man sagen dürfen, daß seine Dramen Wirkungen ausüben, die den Wirkungen der Musik verwandt sind, und



Steinle, Maria und Elisabeth

— sei es bewußt oder unbewußt — mit musikalischen Stilmomenten arbeiten. Schon die Art, wie in der „Familie Schroffenstein“ die Personen einander gegenübergestellt sich gegenseitig bedingen und jede nur auf einen bestimmten Ton abgestimmt ist, hat Gundolf mit Recht als „kontrapunktisch“ bezeichnet. Im „Guislard“ vertritt nach dem feinsinnigen Hinweis von Servaes der Chor des Volkes die Stelle des Orchesters im Musikdrama, auf einzelne Sprecher als die einzelnen Instrumente verteilt, seine Eingangsrede entspricht der Ouvertüre, in der die Hauptmotive des Werkes schon anklingen. Aber welche Motive das sind, darüber sind sich die Forscher durchaus nicht einig. Will man wirklich in Kleists Dichtungen das suchen, was den Leitmotiven Wagners verwandt ist, so wird man nicht so sehr auf die dramatischen Handlungsmotive — das Wort Motiv ist hier irreführend — achten müssen wie auf das, was den musikalischen Leitmotiven im Dichterischen entspricht, auf die Wiederkehr gewisser Bilder und gewisser rhythmischer Schwingungen im Zusammenhang mit bestimmten Personen und Stimmung- und Handlungsmomenten. Und in der Tat kann man von leitmotivartiger Bildtechnik bei Kleist sprechen, von einem lebendigen Weiterleben der Bilder in der Seele des Dichters und ihrem Heraustreten in Verbindung mit bestimmten Gedanken und Gefühlen. In der „Penthesilea“ ist das besonders stark der Fall, worauf Berthold Schulze hingewiesen hat. Und gerade von diesem Werke gehen ja auch besonders starke musikalische Wirkungen aus, weshalb man dies Drama wohl auch mit den Sätzen einer Symphonie oder Sonate verglichen hat — Hugo Wolf hat sich dadurch zu seiner symphonischen Dichtung „Penthesilea“ anregen lassen — und die Führung und Verschlingung der Handlungsmotive, zumal des Kampfmotivs und des Rosenmotivs, mit der Stimmenführung eines Musikdramas und dem Auf- und Ab-schwellen des Orchesters und der Einzel-

stimmen. Auch auf die polyphone Behandlung des Dialogs in mehreren Szenen ist hinzuweisen. Solche musikalische Wirkung geht besonders auch von dem Sprachstil Kleists aus mit der Eigenwilligkeit des Satzbaus, der einzelne Worte besonders nachdrücklich heraus-
schleudern soll, mit innerlich begründetem Wechsel langer Perioden, deren Gedanken erst beim Reden im Sprechenden entstehen — „über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ hat Kleist sich auch theoretisch geäußert —, und ganz kurzer Sätze, Ausrufe und erregter Fragen, ein Stil, der leidenschaftlich, ekstatisch, wirbelnd, ergreifend und rührend und doch formgebändig zugleich ist und von einem Rhythmus erfüllt, in dem die Melodie seiner Seele schwingt.

So weitgehend man aber auch den Stil der Dramen Kleists als musikalisch charakterisieren mag, er ist es doch nicht in dem Sinne, in welchem viele Dichtungen der Romantik musikalisch sind, in dem Sinne des weichen verschwimmenden Sichauflösens in Töne, des musikalischen Stimmungszauber der Worte, deren Sinn darüber fast gleichgültig wird. Bei allem musikalischen Wohlklang seiner eigenwilligen Verse, bei aller ekstatischen Leidenschaft seiner Helden behält seine Sprache doch immer feste Bestimmtheit, stehen seine Menschen doch immer in plastischer Rundung vor unseren Augen, sehen wir bei ihren Worten mit zwingender Deutlichkeit auch immer die sie begleitende Gebärde, ja auch die Wirkung von Wort und Gebärde auf die Umstehenden. Das musikalische Moment seiner Kunst tut der plastischen Fülle und Anschaulichkeit keinen Abbruch. Wie auch die Konzentration im dramatischen Aufbau bei ihm kein Verzicht auf individualisierende Menschendarstellung und bunte Fülle der Geschehnisse bedeutet.

Kleists letztes Werk zeigt das mit überzeugender Deutlichkeit. Auch ohne die strenge Einheitlichkeit der „Penthesilea“, vielmehr in gelösterer Form mit wech-

selndem Schauplatz gibt das Schauspiel „Prinz Friedrich von Homburg“ ein in sich geschlossenes Drama von architektonisch gegliedertem Bau und zugleich musikalischer Themenführung (der erste Auftritt ist der Duvertüre zu vergleichen und schlägt die Hauptmotive an, die das Stück durchziehen, die Schlussszene führt zum Anfang zurück) und läßt eine Fülle lebendiger, durchaus individualisierter und doch im höheren Sinne typischer Menschen in dem reichen Geschehen sich bewegen. Dies Geschehen aber ist bei aller Lebendigkeit, Bewegtheit und bildgesättigten Anschaulichkeit auch der Sprache mit sparsamstem Ausdruck und bewunderungswürdiger Konzentration gegeben; der Umfang von 1560 Versen ist wenig größer als der eines Aktes im „Don Carlos“ und halb so groß wie der Umfang der „Penthesilea“. Mehr als irgend ein Drama der Romantik entspricht dieses Werk Adam Müllers Theorie des Dramas, indem es Überwindung eines tragischen Konfliktes darstellt und aus der Katastrophe im dritten Akt herauf führt zum „Himmelfahrtsmoment“ im fünften, ein Gnadedrama, in welchem die Gnade im Inneren des Helden selbst wirksam wird und den tragischen Konflikt überwinden kann; der äußere Gnadenerweis des Schlusses ist nur die Antwort darauf. Insofern mag man dies Drama als der romantischen Weltanschauung nahestehend empfinden, wie es denn auch die Entwicklung des schroff individualistischen Gefühlsmenschen zu bewußter freudiger Einordnung in die Gemeinschaft darstellt und eine höchste Stufe romantischer Liebesauffassung (vgl. oben S. 182). Aber eben dies Sicheinordnenlernen und Verzichten auf die leidenschaftliche Eigenwilligkeit, das auch die Sprache des Dramas zeigt, ohne von ihrem Reichtum und von ihrer Ausdrucksfähigkeit einzubüßen, mag man auch klassisch nennen. Und so wird so sehr wie auf kein anderes Werk der deutschen Dichtung auf dies letzte und reifste Werk Kleists das Wort Arnims zutreffen: „Der blinde Streit

zwischen sogenannten Romantikern und sogenannten Klassikern endet sich. Was übrig bleibt, das lebt.“

Dies Wort mag auch auf anderen Kunstgebieten Geltung haben, von denen hier nur noch in raschem Überblick die Rede sein kann.

Zunächst zu den bildenden Künsten.

Auf dem Gebiet der Architektur dürfen wir eine Hinneigung zur Gotik erwarten, für die Friedrich Schlegel den Sinn vertieft hat (vgl. oben S. 56 f.). Seine Lehre wirkt nach in Projekten des sonst klassisch gerichteten Schinkel für ein gotisches Mausoleum der Königin Luise und in dem Entwurf für den Wiederaufbau der Berliner Petrikirche sowie in einigen anderen Werken der Zeit und mehr noch in der Bewegung zum Aufbau des Kölner Domes, in der die Brüder Voisserée und Joseph von Görres besonders hervortraten. Doch bedeutet im ganzen die Romantik in der Geschichte der Architektur nicht viel. Für eine architektonische Ausdrucksform mußte erst der Boden einer neuen Gemeinschaft geschaffen werden. Auch trat man von anderen Künsten aus an die Architektur heran, wie das viel zitierte Wort von der Architektur als gefrorener Musik schon zeigt.

Noch geringer war die Auswirkung der Romantik auf dem Gebiet der Plastik. Der Bildhauer Friedrich Tieck, Ludwigs Bruder, arbeitete als Schüler klassischer Kunst. Von einer plastischen Formung im Sinne der Romantik kann eigentlich erst in unserer unmittelbaren Gegenwart die Rede sein. Damals fühlte man sich im Gegensatz zur Plastik und ihrem an klassischer Kunst geschulten und als wesensgegeben angesehenen Stil. A. W. Schlegels Berliner Vorlesungen sprachen diesen Gegensatz scharf aus. Die antike und die moderne Kunst stellten sie als plastische und malerische einander gegenüber. Daß dieser Stilgegensatz für die Dichtung Geltung hat, ist uns im letzten Vortrage schon deutlich geworden. Goethe stand



Ph. S. Ruge, Wir Drei

ganz auf Seite der plastischen Kunst und wünschte auch junge Maler zunächst bildhauerisch zu erziehen.

In dem Jahre, da Goethe zusammen mit Heinrich Meyer die Herausgabe der „Prophyläen“ rüstete, um auf die junge Künstlergeneration im Sinne der Schulung am klassischen Ideal einzuwirken, erschienen Wackenroders „Herzensergießungen“, im bescheidensten Auftreten doch ein Kampfruf der jungen Dichtung. Die Grundgedanken dieser Schrift und die damit zusammengehende Kunsttheorie der Romantiker, besonders Friedrich Schlegels, ist schon früher dargelegt worden (vgl. oben S. 51 ff.). Darauf sei verwiesen. Zwei Gedanken waren es im besonderen, von denen starke Wirkungen auf die Kunst der Zeit ausgingen, die Überzeugung vom Zusammenhang religiösen Erlebens und künstlerischen Schaffens und der besonders von Friedrich Schlegel in der „Europa“ stark unterstrichene Gedanke von dem nationalen Charakter, den nationalen Wurzeln aller Kunst. Das durch Wackenroder und Schlegel angeregte Interesse für die Werke alter deutscher Maler fand starke Belebung durch die Sammelthätigkeit der Brüder Boisserée, die viele Gemälde, besonders aus Kirchenbesitz in den Rheinlanden, die durch die Säkularisation der Klöster zugänglich geworden, aber auch gefährdet waren, zusammen brachten und in Heidelberg ausstellten. Die Sammlung kam danach nach Stuttgart und nach München und wurde hier der Grundstock der alten Pinakothek. Aus der gleichen Überzeugung und Gesinnung heraus, aus der die Heidelberger Romantiker altes Dichtungsgut sammelten und zu neuer Wertung brachten, haben die Brüder Boisserée mit ihrer Sammlung der „ehrwürdigen Überreste einer besseren Vergangenheit“ „auf das Leben selber von schöner heilsamer Wirkung“ sein und nicht nur der Wissenschaft und der Kunst, sondern dem Volke dienen wollen.

In seinen „Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden“ (vgl. oben S. 56 f.) hat Friedrich

Schlegel „den alten Stil in der christlichen Malerei“
so charakterisiert:

„Keine verworrene Haufen von Menschen, sondern wenige und einzelne Figuren, aber mit dem Fleiß vollendet, welcher dem Gefühle von der Würde und Heiligkeit der höchsten aller Hieroglyphen, des menschlichen Leibes natürlich ist; ernste und strenge Formen in scharfen Umrissen, die bestimmt heraustreten, keine Malerei aus Hellbunkel und Schmutz in Nacht und Schlag-schatten, sondern reine Verhältnisse und Massen von Farben, wie in deutlichen Akkorden; Gewänder und Kostüme, die mit zu den Menschen zu gehören scheinen, so schlicht und naiv als diese; in den Gesichtern aber, der Stelle, wo das Licht des göttlichen Malergeistes am hellsten durchscheint, bei aller Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, oder vollendeter Persönlichkeit der Züge, durchaus und überall jene kindliche, gutmütige Einfalt und Beschränktheit, die ich geneigt bin, für den ursprünglichen Charakter der Menschen zu halten; das ist der Stil der Malerei, welcher mir, ich bekenne hierin meine Einseitigkeit, ausschließend gefällt.“

Diese Worte sind gleichsam das Programm der Richtung der sogenannten „Nazarener“ geworden, der jungen deutschen Maler in Rom, denen dieser Spottname zum Ehrennamen wurde. Wie eng ihre geistige Verbindung mit Friedrich Schlegel war, ist durch kürzlich erschlossene Briefe deutlich geworden. Er wurde von ihnen nach Dorotheas Worten „als der Schöpfer des jetzigen Strebens und Gelingens laut anerkannt“. Führer der Nazarener war der Lübecker Bürgermeistersohn Friedrich Overbeck, der als Malerschüler an der Wiener Akademie sich mit dem Frankfurter Friedrich Pschorr befreundete und mit diesem und den Schweizern Hattinger und Vogel u. a. die St. Lukasgilde ins Leben rief. Zu der Wahl dieses Namens mag die Verherrlichung des Malerpatrons St. Lukas am Schluß von A. W. Schlegels Gemäldegesprächen Anregung gegeben haben. Unbefriedigt von dem Lehrbetrieb der Akademie wandten sich die jungen Künstler der Lukasgilde auf eigene Faust den alten deutschen Meistern, deren Stil Friedrich

Schlegel den Künstlern als Vorbild empfohlen hatte, insbesondere Dürer zu. Neben den deutschen Meistern gehörte, wie schon bei Wackenroder, ihre Verehrung den alten italienischen Meistern. Sie gingen 1810 zusammen nach Rom — Florenz galt damals noch kaum als Kunststadt, hätte ihnen sonst viel zu geben gehabt, allein schon durch Giotto — nicht der Antike wegen, sondern der Werke der christlichen Kunst, besonders des Quattrocento, die sie mit Eifer studierten. In den Gebäuden des aufgehobenen Klosters St. Isidoro fanden sie eine Behausung, die der Stille, dem Ernste und dem Gemeinschaftsgeist ihrer Lebensführung geradezu symbolisch entsprach. Wilhelm und Rudolf Schadow, Söhne des Bildhauers, Philipp und Johannes Veit, die Stiefföhne Friedrich Schlegels, und andere junge Maler erweiterten ihren Kreis, zeitweise auch Peter Cornelius, der schon vorher in seiner „Heiligen Familie“, wohl durch Wackenroder angeregt, in nazarenischer Art gemalt, in seinen Faustillustrationen aber zu einem „deutschen Stil“ hingestrebt hatte, der unausgeglichen, edig, phantastisch, charakterisierend, aber von starkem Ausdruckswillen war. Cornelius war von Haus aus, aber nur mit geteilter Seele Katholik. Overbeck, Vogel, die Brüder Veit, die Brüder Schadow u. a. traten zur katholischen Kirche über. Ein Schritt, der hier wie eine selbstverständliche Konsequenz erscheint und zeigt, wie stark sie sich in die mittelalterliche Welt eingelebt haben, der sie aber doch nicht das gleiche Weltgefühl gewinnen ließ, das ihre Vorbilder beseelt hatte. Ihr Anknüpfen an eine vergangene Zeit und das daraus erwachsene Schaffen behält im Grunde etwas Epigonenhaftes.

Die Charakteristik der alten Meister durch Friedrich Schlegel charakterisiert auch die Werke der Nazarener. Auf die Klarheit des kompositionellen Aufbaus und die Schärfe der Umrisslinien wird das Hauptgewicht gelegt. Die Bewegung der wenigen Figuren ist gemessen. Die

Bedeutung der klar gegeneinander abgesetzten Vokal-
farben tritt zurück, liegt wesentlich in ihrem Symbol-
wert und zugleich im Stimmungsausdruck. Durch
Führung der Linien Seelisches auszudrücken, das ist das
besondere Streben der Nazarener, das heute auf Ver-
ständnis rechnen darf und in einigen Bildern starke
Wirkungen erzielt. Einige kleinere religiöse Gemälde
Oberbeds sind durch eine Zartheit und Innigkeit des
Erlebens und Ausdrucks ausgezeichnet, die an Fra
Angelico gemahnt. Die Wirkung der größeren Werke
der Nazarener wird leicht durch eine allzu „akademische“,
„gestellte“ Komposition und durch ein Vorherrschen der
symbolischen Beziehungen — im Sinne Friedrich Schle-
gels — vor dem historisch Gegenständlichen beeinträch-
tigt, so in Philipp Veits großem Bilde „Einführung der
Künste durch das Christentum in Deutschland“. Besonders
am Herzen lag den Nazarenern die Freskomalerei, und
als ihnen in der Villa des deutschen Generalkonsuls
Bartholdy Gelegenheit zu einem großen Freskoyklus
aus der biblischen Geschichte (Josaf) gegeben wurde,
hatten sie ihren ersten starken Erfolg. Die meisten Bilder
dieses Zyklus stammen von Oberbed und von Cornelius,
den Hauptvertretern und bedeutendsten Künstlern des
Arealis. Der reich begabte Pforr war schon 1812 ge-
storben. Er hatte besonders Themen aus der deutschen
Vergangenheit behandelt, zum Teil im Anschluß an
dichterische Bearbeitungen, besonders Schillers „Wilhelm
Tell“, „Der Graf von Habsburg“, zum Teil selbständig,
mit starkem Sinn für den Geist des Mittelalters auch im
bürgerlichen Leben. Hatte Cornelius seine Zeichnungen
zum Faust gleichsam aus der Stimmung des Straß-
burger Goethe geschaffen — in Rom kamen noch einige
schwungvolle Blätter dazu —, seine Bilder zu den Nibe-
lungen, die nun entstanden, zeigen nazarenischen Einfluß
und stärker noch den der Renaissance, besonders Raffaels,
und bei aller Ausdruckskraft der Linien doch schon eine



Ph. D. Runge, Der Abend

Neigung zum Abgerundeten, Klassischen, die in den späteren großen, gedankentiefen mythologischen und religiösen Arbeiten in München schon wie ein Rückschritt ins Akademische wirkt.

Die religiöse Richtung der Nazarener verband sich so mit der nationalen historischen, wie denn auch die Tracht der Klosterbrüder von Friboro altdeutsch war, sie in Rom altdeutsche Feste veranstalteten und sich so deutsch fühlten wie wenig andere Künstler der Zeit. Zu den Schülern der Nazarener gehörten Künstler wie Schnorr von Carolsfeld, Führich und Steinle, die in ihren Gemälden und besonders in den Zeichnungen und Holzschnitten religiösen Gefühlen einen Ausdruck gaben, der als spezifisch deutsch empfunden wird — an Schnorrs Bibelzeichnungen sei erinnert —, und zugleich deutschen Dichtungen und deutscher Sage Bildinterpreten wurden. Eduard Steinle hat als junger Künstler die Freundschaft des alten Clemens Brentano gewonnen, der ihm herzlich zugetan wurde, und hat in vielen Werken des Stifts und des Pinsels Themen Brentanoscher Dichtungen behandelt, z. B. der Rheinmärchen, und in seinen religiösen Gemälden mit ganz einfachen Mitteln starke seelische Wirkungen zu erreichen gewußt, so in dem Bilde der Begegnung Mariä und Elisabeths, das in der Ausdrucksfähigkeit der Konturen zu den besten Werken der Nazarener gehört. Auch Ludwig Richter ist deren Schüler gewesen. Doch von diesem muß noch in anderem Zusammenhang die Rede sein.

Zeigt Steinle oder der ältere nur zu früh verstorbene Pforr in einzelnen Werken auch einen starken Sinn für die Landschaft, Cornelius und der Mehrzahl der Nazarener ging ebenso wie ihrem Theoretiker Friedrich Schlegel dieser Sinn ab. Darin liegt die Einseitigkeit dieser Richtung, die so nur einer Seite des romantischen Erlebens Ausdruck zu sein vermag. Das neue Verhältniß der romantischen Menschen zur Natur, dieses Sicheins-

fühlen mit ihr, dem Novalis und Schelling philosophisch, Clemens und Bettina Brentano, Eichendorff und andere dichterisch Ausdruck gegeben haben, mußte auch die Darstellung der Natur in der Malerei entscheidend beeinflussen. Auch hier gingen die theoretischen Forderungen frühromantischer Schriften den Werken der Maler voraus. August Wilhelm Schlegel hat in seinen Gemäldegesprächen von 1798 der Landschaft eine bis dahin ungewohnt hohe Stellung angewiesen. Und Tieck ließ in „Franz Sternbalds Wanderungen“ seinen Malerhelden, der bisher die Landschaft „nur als eine notwendige Zugabe zu manchen historischen Bildern“ angesehen hatte, empfinden, „daß die leblose Natur etwas für sich Ganzes und Vollenendetes ausmachen könne und so der Darstellung würdig sei“, aber freilich sehr schwer darzustellen; Waldgegenden reizen ihn nun besonders, Dämmerungsstimmungen und nächtliche Lichteffekte. Tieck selbst gab in den Schilderungen seines Romans manches impressionistisch anmutende Naturbild. Wie die Dichtung, sollte auch die Landschaftsmalerei für ihn in erster Linie Stimmungsvermittlerin sein. Die Staffage, deren Notwendigkeit — ein revolutionärer Schritt — geleugnet wurde, bekam die Aufgabe, den Stimmungsgehalt des Bildes symbolisch anzudeuten.

Tiecks Freund Philipp Otto Runge aus Wolgast war der erste, der romantischem Naturempfinden als Maler Ausdruck zu geben versuchte. Ein Frühvollendeter, wie Wackenroder und Novalis, hat Runge freilich nur wenig von dem, was er plante, ausführen können. In angespanntester Energie mühte er sich nicht nur um Vervollkommenung seiner Technik, sondern auch um die theoretische Erkenntnis der Grundbedingungen künstlerischen Schaffens. Die Geheimnisse der Farbenlehre suchte er zu ergründen unter starker Anteilnahme Goethes, obwohl dieser von anderen Gesichtspunkten ausging wie der Romantiker. Trotz aller bewußter Arbeit aber be-

kannte sich Runge mit Novalis zu dem Glauben: „Kinder müssen wir werden, wenn wir das Beste erreichen wollen“, und nichts anderes dürfe die Kunst wollen „als das Allerheiligste den Menschen aufzuschließen.“ „Denn wo die Kunst nicht mehr Eins und unzertrennlich mit der inneren Religion des Menschen ist, da muß sie sinken, gleichviel ob in dem einzelnen Menschen oder bei einer ganzen Generation“. So nennt er das erste Erfordernis eines Kunstwerks „meine Ahnung von Gott“. „Entsteht nicht ein Kunstwerk“, sagt er im Sinne Schleiermachers, „nur in dem Moment, wenn ich deutlich einen Zusammenhang mit dem Universum vernehme“. Solch religiöse Aufgabe hatte für ihn auch die Landschaftsmalerei. Ein tief religiöser Mensch und überzeugter Christ erlebte er doch wie Novalis Gott auch in der Natur, fühlte in ihr „den lebendigen Odem Gottes, der die Welt hält und trägt“. Seine Briefe sind als hinreißend lebendige Zeugnisse solchen Erlebens nur mit Bettinens Briefen zu vergleichen.

Im Gegensatz zu den Nazarenern hielt Runge es für einen „unseligen Einsfall, die alte Kunst wieder zurückrufen zu wollen“, und glaubte, der höchste Punkt der historischen religiösen Kunstentwicklung sei schon überschritten, aber in der Landschaftsmalerei könne eine neue Kunst entstehen:

„Es drängt sich alles zur Landschaft . . . Ist denn in dieser neuen Kunst nicht auch ein höchster Punkt zu erreichen, der vielleicht noch schöner ist wie die vorigen? Ich will mein Leben in einer Reihe Kunstwerke darstellen; wenn die Sonne sinkt und wenn der Mond die Wolken vergoldet, will ich die fliehenden Geister festhalten, wir erleben die schöne Zeit dieser Kunst wohl nicht mehr, aber wir wollen unser Leben daran setzen, sie wirklich und in Wahrheit hervorzurufen.“

Solche Landschaftsmalerei hatte aber — und darin liegt das mit den Nazarenern gemeinsame Romantische — für Runge durchaus noch symbolische geistige Bedeutung; „denn alle Tiere und die Blumen sind nur halb da, sobald der Mensch nicht das Beste dabei tut; so drängt

der Mensch seine eigenen Gefühle den Gegenständen um sich her auf, und dadurch erlangt alles Bedeutung und Sprache“. Aber dieses Aufdrängen seiner Gefühle ist nicht etwas Willkürliches, vielmehr glaubte Runge, daß „noch vom Paradies her“ in jeder Blume „ein gewisser menschlicher Geist und Begriff oder Empfindung steckt“. Und letzten Endes ist ihm alle Landschaft nur ein Symbol Gottes.

Nur Ansätze zu eigentlicher Landschaftsmalerei im engeren Sinne hat Runge hinterlassen, aber dieses symbolische Verhältnis zur Natur spricht sich in fast allen Schöpfungen von ihm aus.

Am wenigsten in seinen Porträts. Aber auch hier ist die Umgebung, in die er die Menschen setzt, von symbolischer Bedeutung, so die Blumen auf dem Bilde der Eltern und dem der Hülfsbedürftigen Kinder, und ein Blick in weite Landschaft öffnet sich. Man hat in diesen Werken mit Recht Ansätze zur Freilichtmalerei gesehen. „Licht, Farbe und bewegendes Leben“, so formuliert Runge selbst sein Motto bei seinem Schaffen. Meisterhaft ist seine Fähigkeit, Seelisches in den Gesichtszügen und der Haltung der Menschen zum Ausdruck zu bringen. Seine Porträts sind Ausdruckskunst im besten Sinne, ohne zeichnerischer und plastischer Bestimmtheit zu ermangeln. Das Gemälde „Wir drei“, das den Maler mit seiner Braut und seinem Bruder darstellt, gehört zu den überzeugendsten Selbstcharakteristiken der Romantiker, einschließlich der dichterischen. Man beachte den sinnenseligen Mund und die träumenden, tiefblickenden Augen im Gesicht des Malers, das sowohl Güte und Reinheit wie auch Energie ausdrückt, den ernstesten Geschäftsmann in des Bruders, des Kaufmanns Gesicht, das in seinem Ausdruck doch nicht nur einer diesseitigen Welt angehört, die Schwermut dieser Menschen bei stärkster Lebensintensität, das treue Verbundensein des romantischen Syn, das das Bruderpaar im Leben in seltener Treue



Ph. O. Runge, Der Morgen

und Größe betätigt hat. Wahrlich eine erstaunliche Fähigkeit zu seelischem Ausdruck, der die eigentlich malerischen Qualitäten des Bildes entsprechen, die aber in dem Porträt der Eltern noch gesteigert sind. Das sichere Können in diesem Bilde wirkt geradezu verblüffend. Runge ging seinen eigenen Weg, ohne darum ernste Schulung und Lernen von der Tradition zu verschmähen.

So auch in den „Tageszeiten“, seinem Haupt- und Lebenswerk. Vier Blätter, die zuerst als Zeichnungen entstanden, dann umgearbeitet radirt wurden und schließlich in Öl gemalt. Nur das erste Bild wurde in Öl ausgeführt, dann aber auch wieder umgearbeitet. Zu seiner letzten Bearbeitung sind nur einige, allerdings höchst wertvolle Fragmente vorhanden; das ganze Gemälde wurde vom Künstler selbst vor seinem Tode zerschnitten, da es ihm noch nicht genügte. Diese vier Bilder sind nach Runge's eigenem Wort wie eine Symphonie gearbeitet und als „eine abstrakte, malerische, phantastisch-musikalische Dichtung mit Chören, eine Komposition für alle drei Künste zusammen, wofür die Baukunst ein ganz eigenes Gebäude aufführen sollte“. Ein Gesamtkunstwerk also, entsprechend dem romantischen Bestreben, die Wirkungen mehrerer Künste in einem Werk zu vereinigen, da ja alle Künste nur Ausdruck desselben religiösen Grunderlebens sind, nicht Selbstzweck, sondern ein Instrument. „Wie kann denn ein Instrument der Zweck sein? Wir sollen über die Kunst hinaus“, sagt Runge in seinen Tagebüchern, und er spricht von dem Zusammenhang von Mathematik, Musik und Farben und einer „zukünftigen Vereinigung der Musik und Malerei oder der Töne und Farben“. Er selbst war ja nicht nur malerisch begabt, sondern auch musikalisch, naturwissenschaftlich und dichterisch — zwei der schönsten Märchen der Sammlung der Brüder Grimm sind von ihm aufgezeichnet, das Märchen vom Nachandelboom und das vom Fischer und seiner Frau —. So sollen die Tageszeiten in der Zeichnung nicht nur durch die

Führung der Linien wirken, die von starkem Bewegungsausdruck sind, so in den niederstinkenden Linien des Abends, der Beschwingtheit des Morgens, sondern auch durch die nach Gesetzen der Musik mathematisch berechneten Proportionen. Er vergleicht einmal die Komposition eines Bildes mit einer Fuge. Ähnlich musikalische Wirkung soll auch von den reinen Farben ausgehen, mit denen Runge malt. In jedem Bilde herrscht jeweils eine andere Farbe vor. Und die Farben wie die Blumen der Hauptbilder und der Arabeskenornamente haben zugleich symbolische Bedeutung, stellen Kräfte der Natur dar. In der symbolischen Auffassung der Farben und Blumen hat Runge von Jakob Böhme gelernt und geht mit den Dichtern der Romantik zusammen. Man denke an die blaue Blume im „Osterdingen“ oder an die Bedeutung von Rose und Lilie bei Brentano. Den einzelnen Blumen läßt Runge ferner bestimmte musikalische Instrumente entsprechen, die die auf ihnen sitzenden Kinder spielen und die auch wieder den Zeiten des Tages gemäß sind. Die vier Tageszeiten, die das Thema dieser Blätter sind, stellen zugleich die vier Jahreszeiten und die Lebensalter des Menschen dar und das Eingeseufztsein des Menschen in die allgütige Natur und ihren Kreislauf. Mit besonderer Hingabe hat Runge am „Morgen“ gearbeitet, um das Mysterium der Lichtschöpfung immer überzeugender herauszubringen. In seinen Tagebüchern schreibt er einmal:

„Wenn ich mir die tröstendste Anschauung der Natur, die je in mich gekommen ist, versinnliche, so finde ich kein größeres Bild, keines, welches mich so überzeugt und gewiß macht von dem, was ich nicht habe und was ich haben muß, um selig zu sein, als den Ausgang des Lichtes in der Natur. Wie der Trost des Himmels in ein reuiges Gemüt und in eine in der Taufe der Tränen umgewandelte Seele fällt, und in der Wehmut in ein neues Leben aufgeht und Frucht bringt, so fällt das Licht der aufgehenden Sonne in den Tau und die Vegetation, gestaltet sich in den leuchtenden Umgebungen des Wassers, entzündet durch das Licht.“

Diese Worte charakterisieren trefflich die letzte Fassung des Morgenthemas in Ol. Vergleicht man die verschiedenen Entwürfe der Tageszeiten miteinander, so ist ein großer Fortschritt unverkennbar. In die Zeichnungen mit ihren Arabeskenornamenten ist, der literarischen Richtung Friedrich Schlegels entsprechend, noch allzuviel hineingeheimnist, zu viele Einzelheiten von symbolischer oder auch bloß allegorischer Bedeutung — nur auf wenigere konnte hier hingewiesen werden —, und der dekorative zeichnerische Stil ist noch abhängig von klassizistischen Vorbildern. Die spätere Fassung ist einfacher, zusammengeschlossener, ausdrucksfähiger, und die Landschaft gewinnt in ihr viel größere Bedeutung.

Das ist für Runge's Entwicklung und für die der Romantik überhaupt charakteristisch. Der in gewissem Sinne sein Erbe antrat, Caspar David Friedrich, war durchaus und ganz Landschaftsmaler. Gebürtiger Pommer wie Runge, lebte er die längste Zeit seines Lebens in Dresden, wo jener mit Tieck Freundschaft geschlossen hatte und auch ihm persönlich nahe getreten war. Hier gehörte Friedrich dem Kreise Heinrich von Kleists an, aus dem die Zeitschrift „Phöbus“ hervorging. Kleist, Adam Müller, der Naturphilosoph Schubert, die Maler Hartmann und Kugelgen — die Lebenserinnerungen des Sohnes Kugelgens und die Lebenserinnerungen Schuberts vermitteln uns ein lebendiges Bild von Friedrichs Persönlichkeit — und der Hofarzt und Maler Carus zählten zu den Freunden des sonst einsamen und höchst bescheiden lebenden, verschlossenen Mannes. Carus hat 1821 „Briefe über Landschaftsmalerei“ erscheinen lassen, die Goethe gewidmet waren und auf Goethes und Schellings Auffassung der Natur sich stützten. Sie können als Programmschrift der neuen Richtung gelten. Die Aufgabe der Kunst des „Erlebenbildes“ wird hier darin gesehen, den Sinn für die Natur aufzuschließen, und in der „Darstellung einer gewissen Stimmung des

Gemüthslebens durch die Nachbildung einer entsprechenden Stimmung des Naturlebens“. Für solche Landschaftskunst sind menschliche Gestalten auf den Bildern zulässig nur, soweit sie aus der Landschaft hervorgehen, zu ihr gehören oder den Beschauer anregen, sich an ihrer Stelle in das Bild zu versetzen, und so den Sinn der Landschaft klarer andeuten. Die alte Auffassung von Landschaft und Staffage ist damit überwunden. Eine Landschaft soll nicht mehr ein wohlkomponierter, bühnenmäßig angeordneter Schauplatz von Begebenheiten sein oder bloße naturgetreue Ansicht, sogenannte Bedute, wie etwa der von Goethe hochgeschätzte Haderik sie malte, an deren Stelle später die Photographie und die Ansichtskarte trat, sondern um ihrer selbst willen da sein, um des Erlebens willen, das in ihr sich ausspricht oder das sie im Beschauer auslöst.

Carus' Briefe über Landschaftsmalerei muten uns geradezu wie eine Charakteristik der Werke seines Freundes Friedrich an. Es sind die Stimmungen seines eigenen Gemüthes, die dieser in seinen Landschaften ausspricht. Die Stimmung der Schwermut herrscht vor, da sein Wesen zu tiefer Melancholie neigte und dauernd an einem traurigen Erlebnis seiner Kindheit krankte, aber gemildert durch das tiefe Sicheinsfühlen mit der Natur. Friedrich hat nach des Franzosen David Wort die Tragik der Landschaft entdeckt. „Die Dämmerung war sein Element“, erzählt Carus von ihm. Im ersten Morgenlichte und nach Sonnenuntergang ging er am liebsten spazieren, und diese Stimmungen des Übergangs von Licht und Dunkel hielt er in seinen Bildern fest, für die das Gegenständliche gegenüber der einheitlichen Stimmung von geringer Bedeutung ist. Wo sie Figuren enthalten, sind diese nicht Staffage, die eine Geschichte erzählen, sondern gleichsam Beschauer des Bildes, die die Stimmung der Natur auf sich wirken lassen, sich ganz der Natur hingeben; ihr Blick ist in das Innere des Bildes,



G. D. Friedrich, Landschaft mit Regenbogen

nicht nach außen gerichtet. Das ist auch die Bedeutung des Schäfers in der Rügenschcn Landschaft mit Regenbogen, die man mit Unrecht als Illustration zu Goethes Gedicht „Schäfers Klagelied“ hat auffassen wollen. Wie hier das Wesentliche der Landschaft Rügens mit den eigenartigen Formationen dieser Insel gegeben ist, so in anderen Bildern die eigentümliche Gebirgsform des Riesengebirges oder die ganz andere der Harzlandschaft. Diese Bilder sind nicht nach der Natur gemalt als Abpinselung eines ganz bestimmten Bildes, sondern im Zimmer aus der Erinnerung an die durchwanderte Landschaft, und Friedrich hat sie nicht eher zu malen begonnen, „als bis sie lebendig vor seiner Seele standen“, hat nicht nach Skizzen gearbeitet. Aber in der Erinnerung haben sich die charakteristischen Züge um so überzeugender zusammengeschoben, tritt das Zufällige zurück und nur das Wesentliche bleibt. Die Bilder sind nur auf die Mitte, auf einen Blick in die Tiefe hin komponiert, an den Seiten gleichsam offen, Vordergrund und Hintergrund gegenständlich kaum voneinander abgegrenzt, nicht in festen Rahmen gesetzt wie die Landschaften des 18. Jahrhunderts, so daß der Beschauer nach einem treffenden Worte Kleists das Gefühl hat, als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären. Ganz einfach sind die Motive der Landschaft, die Friedrich malt, ein Sturzacker mit vorherrschend braun-violetten Farbentönen, ein Höhenzug, ein verschneiter Tannenwald — die Formen der Tanne waren den Malern des 18. Jahrhunderts zu einfach und gleichförmig gewesen —, ein Hünengrab, eine Meeresküste; eines seiner bekanntesten Bilder „Mönch am Meer“ zeigt nur grauen Himmel und Wasser und Sand mit einer einsamen Menschengestalt, die nach Brentanos Wort „das Herz, die Reflexion des ganzen Bildes in sich und über sich“ ist, ohne die Bernsteinscher, die die Beschauer der Berliner Ausstellung 1810 an diesem Bilde so sehr vermißten, wie Brentano und Kleist

in ihrem satirischen Auffangen von Publikumsgesprächen in dem Artikel „Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft“ in den Berliner Abendblättern sehr treffend spotteten. Aber diese einfachen Landschaftsmotive sind in ihrer stimmungdurchsättigten Darstellung für den Maler und für den Beschauer durchaus beseelt und wirken auf unsere Seele, und wir fühlen, sie haben irgendwie noch eine tiefere symbolische Bedeutung, verbinden uns mit dem All und der Unendlichkeit. „Auch das innerste Wesen der Landschaftsmalerei“ hat Friedrichs Freund Adam Müller „etwas Religiöses“ genannt. In manchen Bildern Friedrichs ist die symbolische Bedeutung noch bewußt verdeutlicht worden, so in dem religiösen Bilde „Kreuz im Gebirge“ — auch Friedrichs Weltanschauung kann man wie die des Novalis als christlichen Pantheismus bezeichnen — und in einigen anderen, die auf politische Ereignisse der Zeit hindeuten, so auf Napoleons Zug nach Rußland, in sein Verderben hinein in der Darstellung eines Waldes, in den ein französischer Chasseur hineingeht, von einem Raben bekrächzt. Friedrich theilte die nationale Empfindung der Dresdener Romantiker und suchte in seinen Bildern, so z. B. in dem Grab des Arminius, für die Sache der nationalen Erhebung zu wirken, für die er auch in freilich schweren Gedichten eintrat.

In kurzen aphoristischen Aufzeichnungen hat Friedrich seine Anschauungen von der Kunst niedergelegt. Einige wesentliche Sätze daraus seien mitgeteilt, die für die romantische Kunstauffassung überhaupt charakteristisch sind:

„Willst du dich der Kunst widmen, fühlst du inneren Beruf, ihr dein Leben zu weihen, o! so achte auf die Stimme deines Inneren; denn sie ist Kunst in uns.“

Hüte dich vor kalter Vielwisserei, vor frevelhaftem Vernünfteln; denn sie tötet das Herz, und wo Herz und Gemüt im Menschen erstorben ist, da kann die Kunst nicht wohnen!

Bewahre einen reinen kindlichen Sinn in dir, und folge unbedingt der Stimme deines Inneren; denn sie ist das Göttliche in uns und führt uns nicht irre!

Heilig sollst du halten jede reine Regung deines Gemütes, heilig achten jede fromme Ahndung; denn sie ist Kunst in uns! In begeisternder Stunde wird sie zur anschaulichen Form, und diese Form werde dein Bild!

Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst sehest dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunklen gesehen, daß es zurück wirke auf andere, von außen nach innen.

Der Maler soll nicht bloß malen, was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht. Sieht er aber nichts in sich, so unterlasse er auch zu malen, was er vor sich sieht.“

Klingen diese Worte nicht wie ein Programm des Expressionismus unserer Tage? Als aber Friedrichs Gemälde auf der Berliner Jahrhundertausstellung 1906 neu entdeckt wurden, da feierte man ihn, der so meisterhaft Lichttönungen und Luft zu malen wußte wie kein anderer seiner Zeit und eine Landschaft nur um ihrer selbst willen zu geben schien, als einen „Vorläufer des Impressionismus“. Das mag zu denken geben.

Caspar David Friedrich, der heute von manchen der größte deutsche Landschaftsmaler des 19. Jahrhunderts genannt wird, war nach kurzer Zeit der Aufmerksamkeit auf seine Werke, besonders anlässlich der Berliner Ausstellung 1810, bei seinem Tode (1840) ein lange Vergessener. Er hat wenig Schüler gehabt. Der Däne Dahl hat von ihm gelernt, indirekt auch Blechen, einer der besten Landschaftler der dreißiger Jahre, und einige andere.

Aber neben Friedrich standen noch andere Maler seiner Zeit, die die Ära der Landschaftsmalerei heraufführen halfen, so Kobell, der Schlachtenmaler, dem es auf seinen Bildern doch mehr um den Blick in eine weite Landschaft als um die kriegerischen Geschehnisse zu tun ist, eine bezeichnende Übergangserscheinung, oder Olivier, der übrigens in Dresden gelernt hat, von dessen Berchtesgadener Landschaft Arnim in einem Gedichte sagt, Bergluft umfange einem, wenn man es betrachte. Und dann die Maler, die neben der neu erblühenden Universität, neben „Des Knaben Wunderhorn“ und der Bilder samm-

lung der Brüder Boisserée der Stadt Heidelberg zu Beginn des 19. Jahrhunderts ihr geistiges Gepräge gaben. Bisher war Carl Philipp Jöhr, der Frühverstorbene, der bekannteste von ihnen, dessen „Romantische Landschaft“ mit dem tief empfundenen südlich heiteren Landschaftlichen das Erzählen von typisch romantischen Menschengruppen, die mit der Landschaft innerlich verbunden bleiben, vereinigt. In den letzten Jahren erst haben die Heidelberger Romantikerausstellungen uns eine ganze Gruppe von Malern kennen gelehrt, die mehr und mehr dem starken Eindruck ihrer Landschaft verfallen, erst nur zaghaft im Hintergrund für Porträt Darstellungen, dann auch auf selbständigen Landschaftsbildern, diesem Erleben Ausdruck gaben: Friedrich Rottmann und Keller, die Vertreter der alten Generation, mittätig als Konservatoren an der Boisseréeschen Sammlung, Carl Rottmann, der Sohn, der berühmtere, G. W. Jffel und G. Ph. Schmitt und auch der ältere J. J. Strudt als Vertreter der selbständigen Landschaftsmalerei. Schwer nur vermochte sich diese Richtung neben der religiösen Historien- und Monumentalmalerei zu behaupten, die insbesondere durch Cornelius, dem der Sinn für Landschaft fehlte, so starkes Gewicht und so weite Wirkung erhalten hatte. Aber Maler wie Carl Rottmann und die Brüder Ernst und besonders Bernhard Fries haben die Heidelberger Anfänge, ermutigt durch die neue Richtung in England, die D. W. Wallis, der auch einige Jahre in Heidelberg wirkte, und Turner vertraten, weiter geführt und in München gefestigt. Erst in den stimmungsgesättigten Landschaften voll Duft und Ferne, die diese Maler schufen, kam die Farbe zu voller Auswirkung, die bei den Nazarenern und bei den Landschaftern im 18. Jahrhundert vor der Bedeutung der Linie zurückgetreten war. Sie setzten fort, was Friedrich begonnen. Die Prophezeiung von Runge und Carus von der Bedeutung der Landschaftsmalerei wurde dann im Laufe des 19. Jahr=



G. D. Friedrich, Seeftid

hundreds zur Wahrheit, freilich doch mehr äußerlich als dem Geiste nach. Denn von dem Geist und von dem Erleben der Romantiker waren die meisten Landschaftsmaler des 19. Jahrhunderts, besonders die des Impressionismus, weit entfernt. Der romantische Geist lebte am reinsten weiter in zwei Künstlern, die sowohl von der neuen Landschaftskunst wie von der symbolischen religiösen und illustrativen Malerei der Nazarener gelernt hatten, in Richter und Schwind.

Schüler der Nazarener in Rom, auf der Reise dorthin aufs stärkste ergriffen von Wackenroders „Herzensergießungen“ und den Kunstschriften der Schlegel, die ihm in Innsbruck in die Hände fielen, hat Ludwig Richter in seinem Werke einem schlichten religiösen Empfinden Ausdruck gegeben, zugleich aber auch dem romantischen Sichverbundenfühlen mit der Natur, mit der deutschen Landschaft, auch wenn er italienische Landschaft malt, und mit den ursprünglichen Kräften seines Volkes. Ein Maler und Zeichner des deutschen Volks- und Gemütslebens, den man primitiv nennen mag im guten Sinne des Kindlichen, nicht im heutigen des Exotischen und Wilden, aber nicht philiströs schelten sollte. Es kam ihm noch auf anderes an, als bloß Szenen des Familienlebens zu zeichnen. Er selbst hat seine Kunst in programmatischer Forderung so charakterisiert:

„Als Pole aller gesunden Kunst kann man die irdische und die himmlische Heimat bezeichnen. In die erstere senkt sie ihre Wurzeln, nach der anderen erhebt sie sich und gipfelt in derselben.“

Und eben dieses Sicherheben, dieses Stimmungsmäßige, dieser religiöse Unterton bewahrt seine Werke vor dem Steckenbleiben in der Alltagsidylle.

Von allen Künstlern der Romantik ist Ludwig Richter derjenige, dessen Schöpfungen die weiteste Verbreitung im deutschen Volke gefunden haben, ein im besten Sinne volkstümlicher Künstler. Seiner ausge-

sprochen zeichnerischen und illustrativen Begabung kamen die Richtung der Kunst seiner Zeit auf das Dichterische, Erzählende entgegen und die neuen Errungenschaften in der Technik der Reproduktionskünste, im besonderen im Holzschnitt, die neue Ausdrucksmöglichkeiten eröffneten. Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts war eine Blütezeit der graphischen Künste. Auch die Lithographie kam jetzt auf. Der Arabeskenstil, wie ihn Runge gepflegt hatte, der eine besondere Ausdrucksmöglichkeit der Linie in der Richtung auf das Stimmungsmäßige, Musikalische ermöglichte, wurde sehr beliebt. Die romantischen Märchensammlungen, sowohl alten Volksgutes wie neuer Dichtungen, regten immer wieder die Künstler zu zeichnerischem Ausdeuten an. Es ist bezeichnend, daß Brentano sehr viel an Illustrationen zu seinen Märchen lag. Er korrespondierte mit seinem Freunde Runge darüber, der aber zu früh starb. In Steinle fand er dann spät noch einen sehr auf ihn eingestellten Maler, der Gemälde zu den Rheinmärchen und zu anderen Werken und Zeichnungen zu der Chronika eines fahrenden Schülers schuf. Aber für das ihm selbst am nächsten stehende Märchen von Godel, Hinkel und Gackeleia fand Brentano keinen Künstler, der seinen Absichten gerecht wurde. So hat er selbst sich als Dilettant und stark angeregt von seinem Freund Runge in Zeichnungen dazu versucht, und man muß diesen zugestehen, daß sie gerade in ihrer kindlichen Einfachheit, ihren primitiven Umrissen, nur als kindliche Ausdeutung des Erzählten und Anregung der Phantasie der Wirkung der Holzschnitte in Büchern früherer Jahrhunderte glücklich nahe kommen. Das gerade wollte Brentano.

Der Märchenerzähler kat'egochen unter den romantischen Malern wurde Moritz von Schwind. Ein Wiener Kind, hat er das Musikalische und Leichte des Wiener Blutes in seinen guten Schöpfungen nie verleugnet. Wie die Nazarener, hat der junge Schwind

sich unbefriedigt von dem Betrieb der Wiener Akademie abgewandt und von altdeutschen Gemälden zu lernen sich bemüht. Eine Zeitlang stand er unter dem Einfluß von Cornelius. Aber die monumentale Freskenmalerei lag ihm im Grunde nicht, so große Aufträge er dafür auch in den verschiedenen Zeiten seines Lebens bekam, in München, Wien, Karlsruhe, auf der Wartburg. In Gemälden kleineren Ausmaßes, wie die Schackgalerie sie aufbewahrt, vermag er sich selbst viel reiner zu geben. Man hat diese Bilder mit Recht seine Lyrik genannt. Sie arbeiten mit Farben, die späteren Zeiten als matt erschienen, die gegeneinander abgegrenzt sind wie bei den Nazarenern, nicht ineinander zerfließen wie bei Spitzweg, dem moderneren Maler des Biedermeier, und mehr noch bei den späteren Impressionisten, und geben dem seelischen Erleben mehr durch die Konturen und durch das sehr gefühlsbetonte Gegenständliche der Bilder Ausdruck. Das empfand Schwind als deutsch, und das gerade gab ihm die weite Wirkung.

„Die deutsche Art liebt die Konturen und stellt die Farben harmonisch nebeneinander“, so sagt er selbst. „Der Kontur ist die Hauptsache und durch ihn der direkte Ausdruck des Gedankens. Aber die Kunst von heute schaut überall umher, nur nicht im Vaterlande.“

So hat er auch als Zeichner Großes geleistet, wie Richter für das Volk und die Kinder arbeitend in Münchener Bilderbogen und an anderen Orten, und das Beste wohl in den großzügigen mit wenig Strichen gearbeiteten Zeichnungen zu seines Freundes Mörike „Historie von der schönen Lau“. Dichtern und Musikern, insbesondere Schubert, befreundet war Schwind selbst als Maler zugleich Dichter und Musiker, ging er von der Idee aus, den stimmungverbundenen Gegenständen der Biedermeierwelt und mehr noch von den Themen romantischer Märchen, ein Dichter der Waldeinsamkeit und der Naturgeister, und hat diese Themen mit besonderer Liebe in großen Zyklen durchkomponiert in einer Kompositions-

weise, die er selbst „eine Oper komponieren“ nannte und die eben so sehr in der Linienführung des Gegenständlichen wie in den Größenverhältnissen, in denen die einzelnen Bilder zueinander stehen, und in dem Ornamentenwerke von Arabesken und kleinen Bildern, das sie umgibt, geradezu musikalische Stimmungswirkungen auslöst. An seine drei großen Märchenzyklen vom „Aschenbrödel“, den „Sieben Raben“ und der „Schönen Melusine“ sei erinnert, an den zyklischen Bilderbogen vom „Geftiefelten Kater“ und andere, vor allem aber an die Bilder zu seiner Diebingsoper „Figaro“ und an jenes Werk, das er selbst „Die Symphonie“ nannte, eine romantische Novelle in 4 Hauptbildern, die den Sätzen einer Symphonie entsprechen und in mannigfachen Arabesken und Ornamentenbildern variiert werden.

Bei Schwind's Tod schrieb Richter in sein Tagebuch:

„Sein letztes, tief ergreifendes, mit Mozart'scher Schönheit erfülltes Werk, „Die schöne Melusine“, läßt den unerseßlichen Verlust doppelt schmerzlich empfinden. Die „Melusine“ ist das wehmütige Ausklingen einer großen herrlichen Kunstepoche. Jetzt geht alles auf äußeren Glanz und Schein mit wenig oder keinem idealen Gehalt.“

Richter und Schwind standen in ihrem Alter durchaus in Gegensatz zur Kunst ihrer Zeit, zu den großmassigen Historienbildern der Düsseldorfer Schule und Kaulbachs und Pilotys in München und zu der schon herausziehenden impressionistischen Malerei, die nur das Technische der Wiedergabe wollte gelten lassen und auf dichtende Maler und Reize des Stofflichen, die doch zugleich Seelenausdruck waren, geringschätzig herab sah. Unbeirrt von diesen und anderen Strömungen war Schwind seinen Weg gegangen mit der inneren und äußeren Sicherheit und Konfliktlosigkeit des Wachsens nach eigenem Gesetz, das ihn dem letzten Dichter der Romantik, Eichendorff, an die Seite stellt. Das deutsche Volk hat beide nicht vergessen, mochten auch andere Richtungen zur Herrschaft kommen. Und die Kunst unserer Tage hat mit der Ro-



U. D. Friedrich, Sturzaßer

mantik mehr gemein, als die Künstler selbst wahr haben wollen; doch kann das hier nicht mehr dargelegt werden.

Stärker als auf dem Gebiet der bildenden Künste und stärker auch noch als auf dem der Dichtung hat die Romantik in der Musik das 19. Jahrhundert beherrscht.

Immer wieder haben wir zur Charakteristik wesentlicher Züge sowohl der romantischen Dichtung wie der romantischen Malerei auf musikalische Momente hinweisen müssen. So daß romantischer Stil auch geradezu als musikalischer Stil charakterisiert werden könnte, was freilich nicht erschöpfend wäre, sich aber auf Friedrich Schlegels Erörterung über das Romantische als das Sentimentale berufen mag, worin es heißt: „es ist der heilige Hauch, der uns in den Tönen der Musik berührt“ (vgl. oben S. 48). Dem entspricht die hohe Wertung der Musik bei den Romantikern als der Kunst, die nach Wackenroder unmittelbarster Ausdruck inneren Erlebens ist und „die Saiten unseres Herzens unmittelbar erklingen“ läßt.

„In dem Spiegel der Töne lernt das menschliche Herz sich selber kennen; sie sind es, wodurch wir das Gefühl fühlen lernen; sie geben vielen in verborgenen Winkeln des Gemüts träumenden Geistern lebendes Bewußtsein und bereichern mit ganz neuen zauberischen Geistern des Gefühls unser Inneres“ (vgl. oben S. 55).

Nach Novalis offenbart die Musik die Ordnung des Kosmos, das Geheimnis der Sphären und ist darum der von ihm so hoch gestellten Mathematik verwandt, geht doch der Geist der Musik durch die ganze Natur. — So vermag die Musik dem Menschen „ein unbekanntes Reich aufzuschließen“, das „nicht von dieser Welt“ ist; „nur das Unendliche ist ihr Vorwurf“ und sie darum „die geistigste und die romantischste aller Künste“, „die einer anderen Welt gehört“, „ein tiefes, nur dem höheren Sinn erforschliches Geheimnis“ der Natur, das doch mit der in unserem Inneren wohnenden

Musik übereinstimmt, „die geheimnisvolle Sprache eines fernen Geisterreiches, deren wunderbare Akzente in unserm Inneren widerklingen und ein höheres intensives Leben wecken“. So E. T. A. Hoffmann, dessen Schriften man ausschreiben müßte, um die Stellung der Romantik zur Musik vollständig zu charakterisieren. Auch an Tieck (vgl. oben S. 188), an Kleist (vgl. oben S. 256 ff.) und andere sei erinnert, an die Bedeutung der Musik in der Kunstphilosophie Schellings und mehr noch bei den jüngeren Schopenhauer und Nietzsche. Letzterer sagt geradezu, nur in der Musik sei die Bewegung der Romantik zum Ziel gekommen, die in der Literatur nur ein Versprechen geblieben sei. Aber freilich ans Ziel gekommen, wenn man dem überhaupt beistimmt, erst zu einer Zeit, da die dichterische Romantik längst ihre Höhe überschritten und auch die Führer der romantischen Malerei ihr wesentliches Werk schon getan hatten. So fällt die musikalische Romantik zeitlich aus dem Rahmen dieses Buches heraus. Nur ein paar kurze Hinweise seien darum gegeben.

Der Hauptwortführer der romantischen Auffassung der Musik, E. T. A. Hoffmann, kann seinen eigenen musikalischen Schöpfungen nach nur sehr mit Einschränkung als Romantiker bezeichnet werden. In dem formalen Aufbau seiner Kompositionen noch klassisch gerichtet, läßt er das Romantische in koloristischen Wirkungen und plötzlichem Stimmungsumschwung zum Durchbruch kommen. Doch sein Streben nach einer romantischen Oper, in der die Musik unmittelbar aus der Dichtung entspringe, wirkt durch die „Undine“ weiter auf Carl Maria von Weber, der starke Anregung von ihr empfing und dessen Ziel „ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk“ war, „wo alle Teile sich zum Ganzen runden und einen“. Freilich werden Webers Opern schon durch die dichterische Unzulänglichkeit ihrer Texte gehindert, wirklich Musikdramen zu sein, aber sein

glückliches Treffen vollstümlicher Stimmungen und Liedmelodien und die Gabe, wilde und graufige, wie auch liebliche Phantasien und Naturstimmungen durch instrumentale Lautmalerei auszudeuten, haben seinen „Freischütz“ (1820), dessen eigentliche Hauptperson nach einem Worte Pfigners der deutsche Wald ist, zu einem der beliebtesten Werke der Romantik überhaupt gemacht. Andere schritten den Weg zum Musikdrama weiter, bis Richard Wagner, dessen Leitmotivtechnik auch schon bei Weber vorgebildet ist, diese Bewegung zu einem gewissen Höhepunkt und Abschluß führte. Ob freilich seine Musikdramen als „Gesamtkunstwerke“ dem Streben der Romantiker entsprechen, das ist eine Frage, die nicht ohne weiteres mit Ja beantwortet werden kann. Jedenfalls ist das Musikdrama, als das man Kleists Drama bezeichnet, etwas ganz anderes gewesen, eine Erzielung musikalischer Wirkungen durch das Wort, den Rhythmus, den Aufbau der Dichtung, nicht musikalische Ausmalung und Vergewaltigung einer als Wortkunst wenig bedeutenden Dichtung.

Enger als auf dem Gebiete der Oper ist der Zusammenhang romantischer Dichtung und Musik auf dem der Liedkomposition. Ist Felix Mendelssohn trotz mancher stofflicher Berührung mit der Romantik — so in der Konzertouvertüre zu der schönen Melusine, die ein beliebtes Thema romantischer Dichtung behandelt und ihrerseits wieder Moritz von Schwind zu seinem Bilderzyklus angeregt haben mag — in seinen Liedern noch wesentlich klassisch in der Form, der einzige romantische Komponist, der Goethe nahe trat; Franz Schubert und Robert Schumann haben der Liedkomposition neue Wege gewiesen und die schlichte strophische Begleitung des vollstümlichen Liedes, die Schubert in manchen Kompositionen noch festhält, zu charakterisierender, die Worte des Dichters ausdeutender Komposition hinübergeführt. Nun tritt die Komposition

gleichberechtigt neben die Dichtung, aber doch mit der Aufgabe, deren Sinn erst voll zu erschließen; „die Wahrheit des musikalischen Ausdrucks in Wiedergabe der Worte“ ist für Schumann das wesentliche Kriterium der Liedkomposition und wichtiger als das Festhalten einer durchgehenden Melodie. Und in der Tat bedeuten Schubertsche Goethelieder oder Schumanns Kompositionen etwa Eichendorffscher Lieder ein kongeniales Zusammenwirken von Dichter und Komponist, dem später etwa noch Hugo Wolfs Mörikekompositionen und in unseren Tagen Pfitznersche Vertonungen Eichendorffs an die Seite gestellt werden können. Sie alle Komponisten, die auch in anderen Werken sich stark von Dichtungen anregen ließen; es sei nur an Schuberts Wanderer-Phantasie nach Goethes Gedicht, an Hugo Wolfs symphonische Dichtung „Penthesilea“ nach Kleist oder an die literarischen Titel Schumannscher Kompositionen: Phantasie, Träumerei usw. erinnert. Es ist auch bezeichnend, daß Schumann, seinem Wesen nach der romantischste aller Musiker, voll Schwermut und unendlicher Sehnsucht und auch kampffreudiger Philisterfeindschaft, in seiner dichterisch schönen Charakteristik von Schuberts C-Dur-Symphonie auf Jean Pauls Romane und ihre „himmlische Länge“ hinweist. Die Vorherrschaft einer reichen, oft ungebändigten und zerfließenden Phantasie charakterisiert romantische Musik wie romantische Dichtung und ein Sichtragenlassen von Stimmungen, Einfällen, Sehnsuchten, Träumen. Die architektonische Klarheit des thematischen Aufbaus und die festen Formen der älteren und klassischen Musik werden allmählich gelöst durch die Eigenwilligkeit und den starken Bewegungs- und Ausdrucksdrang der romantischen Komponisten. Das Malerische tritt auch hier an die Stelle des Plastischen und der scharfen Konturen. Auf die Wiedergabe einer „unendlichen Melodie“ in einem fließenden Zusammenhange, der Wiederholungen



Karl Rottmann, Heidelberg. Im Besitz des Kurpfälzischen Museums der Stadt Heidelberg

und Variationen liebt, auf Spannung und Lösung kommt es nun an, um so seelische Schwingungen, die kaum ins Bewußtsein gehoben sind, zum Ausdruck zu bringen. Die Erweiterung der Kunstmittel, sowohl der technischen der Instrumente des Orchesters und der Übertragung der Orchesterwirkungen auf das Klavier, wie der kompositionellen Ausdrucksmittel in Harmonie, Rhythmik, Chromatik usw. geschieht nun leicht auf Kosten der Klarheit und Ebenmäßigkeit der Form, obwohl auf der anderen Seite auch formalistische Tendenzen für die romantische Musik wie ebenso für die Lyrik charakteristisch sind. Nur wenigen Künstlern, wie Brahms, gelingt es, romantische Stimmungsmalerei und klassische Geschlossenheit zu vereinen.

Mit diesen Andeutungen muß es hier genug sein. Berufeneren sei die eingehende Darlegung des Stilwandels von Klassik zu Romantik auf dem Gebiet der Musik überlassen*) und der Fortwirkung der musikalischen Romantik bis zur Gegenwart.

Wie überhaupt die Auseinandersetzung mit dem Geist und Erbe der Romantik auf den verschiedensten Gebieten, die das ganze 19. Jahrhundert erfüllt, hier nicht mehr dargelegt werden kann. Einzelne Hinweise sind ja im Verlauf unserer Darstellung schon gegeben worden. Stärker als durch die Romantik ist das Gesamtbild des 19. Jahrhunderts durch die Gegenkräfte bedingt. In der Kunst wie im Leben ist der Realismus im weitesten Sinne mehr und mehr zum Siege gekommen. Aber wie schon die Gegner der deutschen und europäischen Kultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts, Nietzsche sowohl wie die sogenannten Neu-

*) In der Osnabrücker Vortragsreihe hat Franz Ludwig, Münster i. W., über romantische Musik gesprochen und seine Ausführungen eingehend am Klavier erläutert.

romantiker, die diesen Namen freilich nur mit Einschränkung verdienen, manche Verwandtschaft mit den Bestrebungen der Romantiker zeigen, wie alles, was gegen einseitigen Rationalismus und rechnerische Wertempfindung, gegen seelenlose Kultur und Vorherrschaft des Wirtschaftlichen kämpft, immer wieder, wenn nicht an die Romantik anknüpft, so doch aus den gleichen Quellen wie diese schöpft, so steht erst recht der große geistige und seelische Wandlungsprozeß des beginnenden 20. Jahrhunderts und unserer Tage, wenn auch unbewußt und manchmal mit betonter Stellungnahme gegen eine mißverstandene Romantik, unter dem gleichen Zeichen. Sowohl die philosophischen und wissenschaftlichen wie die künstlerischen Tendenzen der Gegenwart und auch wesentliche Zielsetzungen der Jugendbewegung machen das deutlich.

34874

PT
361
.K55

34874

PT
361
.K55

Kluckhohn, Paul.

Die deutsche Romantik.

DATE	ISSUED TO

KLINCK MEMORIAL LIBRARY

Concordia College

River Forest, Illinois

60305-1499



C0-AQW-841

